MCMVII

"NOVISSIMA"

GENIALITÀ CI
ACCOMPAGNI.

"NOVISSIMA"

ALBO D'ARTI
E LETTERE

EDOARDO
DE FONSECA
DIRETTORE

MCMVII

ANNO VII

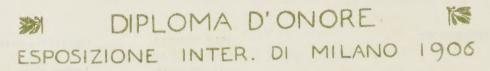
INDICE

SCRITTI

DISEGNI

COPERTINA E DECORAZIONE DEL LIBRO: Duilio Cambellotti.

DIPLOMA D'ONORE

ESPOSIZIONE INTER. DI MILANO 1906

Massima onorificenza assegnata alle edizioni di carattere decorativo.

L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO

Persuasa dai recenti esempi fortunati di Torino e di Venezia, Milano ha creduto di dover consacrare tutta una sezione della grandiosa mostra, che ha chiuse le sue porte il giorno undici dello scorso novembre, all'arte decorativa internazionale.

Sebbene non ideata ed attuata cogli schietti, nobili e severi criteri d'arte di quelle delle due città sorelle, essa però, ad onore del vero, presentava, in mezzo a molta roba brutta e grossolanamente mercantile, parecchie opere importanti per originalità, per buon gusto e per l'elegante e sagace accordo della bellezza con la praticità, le quali hanno dato agio al nostro pubblico di conoscere, apprezzare ed ammirare vari artisti stranieri ad esso ignoti o poco noti, ed hanno riconfermato in modo vittorioso le speranze che alcuni italiani, nelle precedenti prove del 1902, del 1903 e del 1905, avevano fatto sorgere negli animi di coloro che del risveglio delle così dette arti minori occupansi con spiccata simpatia. Credo quindi che potrà riuscire non priva d'interesse pei lettori di « Novissima » una rivista sommaria, ma abbastanza completa della « Decorativa » milanese.

Come avrebbero dovuto e potuto essere tutti i vari compartimenti dell'esposizione d'arte decorativa di Milano, lo rivelavano in modo oltremodo persuasivo il padiglione belga ed il padiglione ungherese, nelle cui sale si attardavano, con compiacimento grande degli occhi e dello spirito, gli intenditori ed i buongustai d'arte.

Nel primo, un baldo gruppo di artisti ed artieri, sotto la guida accorta e sagace dell'architetto Horta e del critico d'arte Fièrens-Gevaert, avevano saputo accordare le arti maggiori con le arti minori, in un armonioso complesso di estetica leggiadria.

Il padiglione, nel suo complesso, nella semplice, ingegnosa e leggiadra facciata e nella vasta sala d'onore, così gaia e signorile sotto il rettangolare velario giallo, era opera di Victor Horta, il geniale ed audace rinnovatore, insieme con Paul Hankar, morto precocemente, dell'architettura del suo paese; mentre alcuni altri architetti, Léon Sneyers, J. F. de Coene, Georges Hobé, Oscar van de Voorde, Jan van Asperen, Émile van Averbeke, avevano ideato e fatto eseguire, sotto l'immediata loro direzione, tutta una serie di arredamenti, quali di lusso e quali economici, di stanze di appartamenti privati. Fra essi i due più riusciti, benchè di carattere spiccatamente differenti l'uno dall'altro, erano il salottino dello Sneyers, di vaghissima eleganza nell'assieme e di squisita e delicata grazia in ogni più

minuto particolare, e la stanza da pranzo del De Coene, che, nell'austera semplicità delle linee, un po' rigide, e delle tinte scure, e nella cura posta nel rendere comodo e facile il vivere in essa, ci dava, con straordinaria efficacia, l'impressione dell'intimità domestica di una casa dei paesi nordici.

La scoltura era rappresentata in modo che non poteva riuscire più degna da tutta una famiglia di statue in gesso, in marmo ed in bronzo di quel possente osservatore ed evocatore dell'esistenza laboriosa e penosa dei minatori e dei contadini che fu Constant Meunier; dal severo Pierre Braecke, col movimentato gruppo decorativo « La figlia dell'Ispirazione »; dal poderoso e sensuale Jef Lambeaux, con un frammento del magnifico suo bassorilievo « Le passioni umane »; dall'espressivo Jules van Briesbroeck, con due bronzee figurette infantili; dall'agile e piacente Rambeaux, con un gruppo di ignude giovanili figure muliebri; e poi ancora, con opere di minore importanza, dal versatile Charles van der Stappen, dal corretto ed elegante Paul Dubois, dal grazioso Charles Samuel e dai pregevolissimi medaglisti Jules Lagae ed Isidore de Rudder.

Bene rappresentata era anche la pittura, specie da Fernand Khnopff, con un trittico di sottile e squisita suggestione; da Émile Fabry, con un'ampia allegoria dell'« Espansione coloniale », robusta di disegno ed oltremodo saporosa di colore; da Albert Ciamberlani, con una scena anch'essa allegorica « Vita serena », di poetica ispirazione e di nobile composizione, ricordante però, forse troppo da vicino, Puvis de Chavannes; e poi ancora da Émile Berchmans, Jean Delville, Constantin Montald, Georges Buysse, Rodolphe Wytsman e Jean Delvin.

Due salette in particolar modo interessanti nel padiglione dell'arte moderna belga, erano quelle dei delicati ed abili lavori femminili, quali merletti, ricami, velluti stampati e cuoi incisi e colorati; e quella dell'arte del libro, in cui trionfavano sopra tutti gli altri James Ensen, con le sue acqueforti bizzarramente fantasiose, e Charles Doudelet, con le sue illustrazioni arcaiche di così delicata e preziosa minuzia di segno.

Un altro artista belga, venuto a Milano come espositore, che merita una specialissima menzione laudativa è Philippe Wolfers, sia come scultore, pel gruppo « Il ciclo delle ore », in cui dodici figure femminili sono evocate nel bronzo con una grazia vivace di attitudini mirabilmente ritmica, sia come gioielliere in una serie di scintillanti monili, in cui non sapevi se più ammirare l'ideazione da raffinato virtuoso o l'esecuzione da artefice sapientissimo.

Se nel padiglione belga era il cosmopolitismo che, il più delle volte, signoreggiava sotto gli aspetti più brillanti e più pratici della modernità, in quello ungherese, il quale, distrutto dal fuoco come l'italiano, sorse di nuovo dopo poco più d'un mese, in dimensioni minori ma non meno interessante e seducente, era il carattere tradizionalistico della razza magiara che prevaleva in tutto il fasto suo alquanto teatrale.

I due artisti che hanno maggiormente contribuito, per la quantità e per la qualità del loro lavoro, al trionfale successo riportato a Milano una prima e poi una seconda volta nel breve periodo di un semestre, dalla sezione ungherese sono stati uno scultore, Géza Maróthi ed un pittore, Odön Faragò.

Nulla si può immaginare di più elegante, di più leggiadro e di più caratteristico della vasta sala ideata dal Maróthi, in fondo a cui sommessamente cantava il sottil getto d'acqua della così detta « Fontana delle anitre ». La nota vivace non mancava e vi era rappresentata da un alto zoccolo d'iridate mattonelle policrome, mentre la nota spiccatamente tradizionalistica appariva così nelle colonnine scolpite di evidente carattere arcaico, come nelle fioriere di rame martellato, in cui metodicamente ricomparivano la stilizzata testa di toro ed altri vecchi motivi ornamentali suggeriti dagli oggetti del V e VI secolo

del famoso tesoro di Attila, e come nelle sagome di snello aspetto rusticano degli sgabelli con incisa sulla spalliera una data commemorativa. Però la generale tinta chiarissima delle pareti e il fregio degli archi d'entrata, tenuamente argenteo e di così amabile grazia decorativa nel semplice intreccio di sottili spighe di grano dimostravano che il giovane e valente scultore di Buda-Pest ha compreso, con fine accorgimento, quanto giovevole possa riuscire all'effetto totale delle sale destinate ad una mostra straniera l'accordare il tradizionale bisogno di squillante brio cromatico con quella sobria amabilità aristocratica di rilievi e di tinte, in cui oggidì è finora maestro insuperato l'architetto svedese Ferdinand Boberg.

In quanto al Faragò, oltre a parecchi mobili, fra cui in particolar modo notevoli erano due armadi in legno colorito e dalle luccicanti borchie metalliche, avea ideata la semplice, ma garbata decorazione della sala delle « Scuole pratiche d'arte industriale » e quella un po' bizzarra e forse anche un po' grossolana in qualche figurazione, ma non punto sgradevole all'occhio, se la considerava nel suo complesso, della sala della « Società dell'industria domestica », di cui egli aveva attinta l'ispirazione primiera dalla tipica ornamentazione gaiamente chiassosa delle case di legno dei contadini della Transilvania.

Accanto al Maróthi ed al Faragò sono da rammentare con viva simpatia, fra gli ungheresi che avevano esposto a Milano, il Nagy, il Körösföi, l'Horti e la pittrice Maria Undi, come disegnatori di mobili; il Roth, come mosaicista; il Winsinger, come orafo e smaltatore; il Ligeti ed il Telcs, come scultori; l'Ö Beck, come medaglisti, ed infine il Zsolnay, dalle cui officine ceramiche escono di continuo vasi, coppe, bocce e vassoi di gioconda originalità nell'accorta applicazione degli antichi e gloriosi lustri metallici di Gubbio.

Purtroppo, le altre sezioni straniere dell'esposizione d'arte decorativa di Milano non erano state ideate ed eseguite con la serietà di propositi e col rispetto pei diritti supremi dell'arte della belga e dell'ungherese. Alcune anzi, come ad esempio il grande padiglione francese e la frequentatissima vasta sala giapponese, per fatalità di cose e più ancora per peccaminosa incuria di uomini, portavano abusivamente sull'ingresso il titolo glorioso di arte decorativa moderna, giacchè non erano che emporî di produzioni svariate, ma tutte di carattere spiccatamente ed essenzialmente mercantile.

Due sezioni, che senza raggiungere l'eccellenza di quelle già più volte lodate del Belgio e dell'Ungheria, non mancavano di merito e presentavano vari gruppi di oggetti degni di richiamare l'attenzione del visitatore intelligente e di buon gusto erano l'Austria, coi tappeti del Ginzkey, i metalli del Krupp, i cristalli del Lobmeyer ed i mobili dei Thonet, dei Fischel, dei Portais e Fix, i quali, se non sempre per originale bellezza di sagome, si facevano però notare, di prim'acchito, per elegante semplicità e per praticità nell'uso frequente ed accorto del legno curvato col fuoco, e l'Olanda, coi mobili di Léon Cachet e di Nieuwenhuis, di un aspetto così tipico, con le signorili argenterie del Begeer, con le cromolitografie bellissime del celebre animalista Van Hoytema, e soprattutto con le stoffe graziosamente decorate mercè un sistema ingegnosissimo importato dalle colonne di Giava, conosciute sotto il nome di « batik » e con le piacevoli ceramiche delle ditte Augustin di Amsterdam, e Brouwer di Leiderdarp.

In quanto alle altre nazioni, se considerar non volevasi che la produzione di evidente carattere artistico, la Germania non era rappresentata che dall'arredamento assai leggiadro di un appartamentino moderno dell'Holbrich, e l'Inghilterra da una collezione di acqueforti, di litografie e d'incisioni, fra cui le tre davvero stupende di Frank Brangwyn, da una scelta gustosa di aristocratici vasi della « Ruskin Pottery », da alcune pregevoli rilegature in cuoio inciso ed in pergamena alluminata, su disegni

di H. Granville Fell, e da alcune fibbie, da alcuni pettini e da alcuni fermagli, quali in argento sbalzato e quali in argento smaltato, della « Guild Handicraft ».

La Svezia e la Norvegia non avevano partecipato ufficialmente alla mostra milanese, ma a ricordarne la modernista attività artistica vi era tutta una collezione delle delicate e squisite porcellane della Reale Manifattura di Copenhagen e vi era la mostra, così varia, così originale e così attraente, di ceramiche, di piccoli bronzi e di gioielli di quel versatile, aristocratico e geniale artista che è Hans Stoltenberg Lerche.

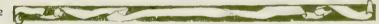
Nella sezione italiana, decorata con tanta vivace grazia di agili e disinvolti pennelli da Galileo Chini e Marcello Dudovich, quattro espositori si elevavano in modo speciale in mezzo alla mediocrità, alla banalità e spesso alla volgarità dei troppi verso cui la giurìa di accettazione erasi dimostrata eccessivamente indulgente, cioè Eugenio Quarti, Vittorio Ducrot, Alessandro Mazzucotelli e Giovanni Beltrami.

Il Quarti ed il Ducrot, a Milano come già a Torino nel 1902, hanno chiaramente dimostrato di essere, nella loro dissomiglianza oltremodo accentuata di aspirazioni artistiche e di applicazioni pratiche, i due più originali, abili e significativi fabbricanti di mobili dell'Italia di oggigiorno. Il primo, nella sua mirabile sapienza costruttiva di ebanista e nella sua squisita raffinatezza d'intarsiatore, ci appare come il principe della mobilia di lusso, mentre il secondo, lavorando su disegni di Ernesto Basile, gloria dell'odierna architettura italiana, rimane finora insuperato nel creare mobili di graziosa semplicità, in cui i diritti della bellezza e dell'eleganza artistica si accordano tanto garbatamente con quelli della praticità e dell'economia.

Il Mazzucotelli, poi, coi suoi lavori di ferro battuto, cancelli, ringhiere, lampade, tettoie e forniture di caminetto, addimostra, nel trattare il rude ed austero metallo, un'eccellenza d'inventiva e di tecnica che ne fa l'emulo dei migliori fabbri ornatisti di cui ai tempi nostri possonsi vantare la Germania, l'Olanda e l'Ungheria. Il Beltrami, infine, insieme coi suoi valenti collaboratori, Buffa, Cantinotti e Zuccaro, attestasi, mercè le sue grandi e piccole vetrate, così leggiadre di disegno e così vivaci di colore, in continuo progresso.

Qualche altro espositore potrei ricordare con lode, come ad esempio il Monti pei mobili, il Miranda ed il Malnati pei gioielli in oro ed argento cesellato, il Ferrari per le stoffe in seta, il Pizzanelli pei cuoi incisi e colorati, il Mattei per le rilegature su disegni del pittore Decol, il Tosa-Borella per alcuni bicchieri e per qualche boccia in vetro colorato, ma lo spazio mi manca per dilungarmi in osservazioni e riflessioni sulle opere loro e di alcuni altri non indegni di menzione.

Noterò invece con compiacimento che progressi grandi in breve tempo hanno fatto gl'italiani nei vari rami delle arti grafiche, come eloquentemente lo provavano i cartelloni e le copertine in cromolitografia, le tricromie, le foto-incisioni e le pubblicazioni illustrate esposte a Milano da Ricordi, dall'Istituto italiano d'arti grafiche, da Danesi, da Alfieri e Lacroix, dall'Unione degli zincografi e dalla Società editrice di « Novissima », e noterò altresì, con non minore compiacenza, che eccellente era, sempre sotto l'aspetto tecnico e parecchie volte anche sotto l'aspetto puramente artistico, la collezione di medaglie e targhette presentata dalla Ditta Johnson, e che varia, bella ed interessante si presentava quella dei lavori regionali della Cooperativa nazionale delle industrie femminili, fra i quali a buon diritto primeggiavano i merletti magnifici dell'« Aemilia ars », dei quali, se alcuni erano fedeli riproduzioni di antichi modelli, altri invece erano stati, con lodevole iniziativa, eseguiti su disegni moderni.

Mi sono riservato di ricordare per ultimo, a titolo di onore, il nome del giovane scultore Edoardo de Albertis, il quale ha

sfoggiato tutta la sua non comune bravura plastica nello scolpire due ignude figure ai fianchi del monumentale sedile, presentato dalla « Marmifera ligure », che applica, ottenendone ottimi risultati, un suo speciale processo per colorire il marmo con le tinte più varie e più vaghe.

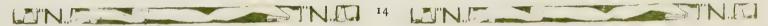
Pure respingendo l'epiteto di « arlecchinesca », con cui un critico tedesco ha voluto malignamente bollare la novissima produzione d'arte applicata del nostro paese, bisogna convenire che, malgrado i notevoli progressi fatti in quest'ultimo lustro, essa in gran parte non ha raggiunta ancora la necessaria maturità e non si è ancora emancipata dall'influenza straniera od almeno non l'ha abbastanza bene assimilata, in modo che non si ha il diritto di affermare che esista già in Italia, come senza dubbio esiste in Inghilterra, in Francia o in Belgio, una novissima arte decorativa, nel completo e complesso senso della parola, mentre devesi riconoscere che vi esiste una schiera di artisti e di artieri valenti e volonterosi, i quali hanno consacrata, con abbastanza successo, tutta la loro attività cerebrale e manuale al risveglio delle troppo a lungo neglette arti minori. Se, però, il nostro governo si deciderà una buona volta a dare agli istituti d'arte industriale un assetto in accordo con le più recenti tendenze ed a proteggere in modo efficace i tentativi sagacemente rinnovatori e se il nostro pubblico, soprattutto, vorrà incoraggiarli di proposito, respingendo i prodotti di cattivo gusto, che speculatori poco scrupolosi intendono gabellargli per stil nuovo, io sono persuaso che, benchè giunti ultimi, noialtri italiani sapremo, fra non molto, occupare con onore il nostro posto, accanto agli altri popoli anche per quanto riguarda l'arte decorativa.

VITTORIO PICA

Marius Michel, rilegatore e trattatista di bibliopegia, scriveva queste parole in fronte al suo *Essai sur la décoration extérieure des livres:* « Partout on relie des livres mais la réliure d'art ne se fait actuellement qu'en France ». Il che poteva forse esser giusto allora - nel 1879, cioè - e non più oggi quando in Inghilterra e in America per le rilegature artistiche molto progresso è stato fatto. Ma fino a un mezzo secolo fa la Francia teneva il primato, e senza volere addirittura risalire all'esempio classico di Grolier, certo fin dal secolo XVII i rilegatari francesi avevano saputo trovare fregi elegantissimi e dorature preziose. I volumi della biblioteca di Luigi XIV sono preziosi anche per questa loro rivestitura: i marocchini, i *racinés*, i grossi cuoi fulvi, le pelli verdognole e gialloline, adorne di ferri pieni di gusto e con le imprese del Re Sole, dimostrano come gli operai francesi avessero saputo unire uno squisito sentimento d'arte ad una tecnica perfetta.

Più tardi si ebbero ancora volumi ben rilegati a seconda dei tempi - quelli di Napoleone, per esempio - sono ricercatissimi dagli amatori, ma la moda delle rilegature preziose o semplicemente eleganti subì infinite variazioni, a seconda delle tendenze di tutto un periodo, tendenze che il più delle volte non hanno nessun rapporto col movimento letterario. Si direbbe anzi che quanto più è attiva la produzione degli autori e tanto più acuta la curiosità del pubblico per le loro opere, tanto minore è la ricerca delle rilegature di lusso. Così - per citare un solo esempio - il periodo romantico ci ha lasciato pochi esemplari veramente degni di menzione.

Allora il pubblico leggeva molto e in fretta; i più si contentavano di sfogliare avidamente il libro così come era uscito dalla stamperia, e i pochi che si preoccupavano di farlo rilegare si contentavano del tipo allora di moda, in cuoio verde, stampato a fregi grossolani agli angoli e con qualche attributo modesto nel mezzo degli specchi.

Del resto i bibliofili propriamente detti formano una parte a bastanza piccola fra i compratori di libri e fra questi non sono numerosi coloro che alla bibliopegia dedichino il loro interesse. Per conto mio debbo aggiungere che non sono molto partigiano di quelle rilegature costose che sono di moda oggi in Francia e che il più delle volte furono pagate cento volte più di quello che valeva il volume che esse ricoprivano. Io ho veduto, ultimamente in casa di Enrico Houssay - lo storico di Waterloo - alcune di queste preziose rilegature dette a mosaico, uscite dalla

bottega illustre di Petrus Ruban, il maestro bibliopega della Francia contemporanea. Certo vi era in esse molta abilità e una grande ostentazione di lusso, ma non erano nè pratiche nè veramente di buon gusto. Come la maggior parte dei rilegatori parigini, egli è un illustratore, uno di quelli artisti cioè che credono d'intonare il disegno decorativo al testo del volume, e sovraccaricano di fregi, di simboli e di disegni i cuoi preziosi che la loro tecnica perfetta ha saputo così sapientemente stendere e appianare. Con quale risultato non saprei dire: certo gli esemplari posseduti dall'Houssay nella sua mirabile biblioteca erano l'ultima parola dell'arte: ma non producevano nessun sentimento piacevole all'occhio o al tatto e mancavano di quella qualità che gl' inglesi chiamerebbero *handliness* e che dovrebbe essere la dote principale di un volume ben rilegato.

Inoltre questi mosaicisti del cuoio e della pergamena, sono il più delle volte i peggiori corruttori del buon gusto. Il loro esempio vale il più delle volte a incoraggiare le tendenze alla bizzarria che hanno quasi sempre gli spiriti privi di originalità. Ed ecco che la bellezza degenera molto facilmente in apparenza, il disegno che prima era complicato ma puro si trasforma in un insieme di linee tronfie e confuse, finchè al fine, urtato da i mille particolari che non sodisfano più la sua vista, l'uomo di buon gusto reclama qualcosa di più semplice e di più nobile, qualcosa che lo riconduca alle forme primitive e rappresenti per lui una vera e propria immagine d'arte. Colpevoli di questa decadenza sono in parte gl' imitatori di certi artisti bizzarri e in parte il pubblico che gl' incoraggia. « Oramai – scrive ancora il Michel nel suo trattato su *L'ornamentation des reliures modernes* – il comento del testo nella decorazione delle rilegature è diventata il *desideratum* di tutti gli amatori di libri moderni. Dato il primo impulso, il movimento si accentua ogni giorno di più e non ostante la resistenza abitudinaria di qualche preteso classico, che nega ogni individualità all'artefice non potrà più essere arrestato ».

Per conto mio non sottoscrivo a questa formula e preferisco invece l'altra di un illustre trattatista inglese – quel sir Edward Sullivan che è egli stesso un mirabile rilegatore – il quale in un suo acuto studio sul *Design in gold-tooled book binding*, respinge il suggerimento del suo collega francese e dopo averne accennati i pericoli, osserva che l'unica preoccupazione del rilegatore veramente artista deve essere quella di sapere scegliere i suoi ferri e i suoi fregi appropriati allo stile dell'epoca in cui il libro da rilegarsi fu stampato.

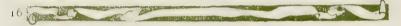
Del resto è a punto in Inghilterra che bisogna andare a ricercare lo stile della rilegatura moderna: una rilegatura che unisce a una grande eleganza una grandissima semplicità, che è economica e degna al tempo stesso di figurare in ogni biblioteca. A questo risultato, molti elementi contribuirono: primo di tutti, forse, quel *book-binding act* (che non so se sia più in vigore ma che certo influì sull' industria della rilegatura) secondo il quale nessun volume poteva uscire dai confini del regno senza essere prima rilegato. In secondo luogo l'esempio del Morris e della sua *House of art*, esempio che ebbe maggiori risultati per l' influenza che esercitò coi suoi ammaestramenti, che non con le sue opere le quali sono spesso inferiori alle teorie che William Morris proclamava e sosteneva così caldamente. Finalmente a perfezionare il gusto del pubblico e a migliorare sempre più le condizioni della bibliopegia inglese valse senza dubbio la grande esposizione di rilegature antiche e moderne organizzata nel 1891 dal Burlington Fine Arts, esposizione per la quale fu pubblicato un mirabile catalogo, che sparse lungamente in tutta l' Inghilterra, i più belli esemplari di quella mostra unica al mondo. Tutto ciò fece sì che mentre la bibliopegia inglese raggiungeva un così alto livello di perfezione, in Francia rimaneva stazionaria. Certo la tecnica francese è sempre eccellente, ma un lusso non sempre di buon gusto ha preso il posto della vera arte.

D'altra parte le rilegature inglesi hanno questo d'importante: che si rivolgono a tutti e non ad un piccolo numero di amatori. Mentre in Francia la rilegatura è un lusso, in Inghilterra è divenuta una necessità e nessun editore che si rispetti pubblicherebbe un volume senza rivestirlo di una copertura semplice ed elegante al tempo stesso.

Tutto ciò vale molto più di qualunque insegnamento a educare il buon gusto del pubblico. Quando in Francia - lascio per ora da parte l'Italia e vedremo fra poco perchè - un libraio mette in vendita un volume rilegato - e sono quasi sempre i così detti volumi di strenna, destinati ai fanciulli e ai giovanetti a cui tocca questa cattiva sorte - è il trionfo di ciò che essi stessi chiamano *le clinquant et le mauvais goût.* Tele americane rosse o azzurre, sovraccariche di brutti fregi d'oro, di impressioni dipinte, di falso mosaico stonato. I fregi s'incrociano da tutte le parti, dorati, impressi, colorati: un graticolato settecentesco è inquadrato da un motivo *modern-style;* un ornato gotico finisce in un boschetto di palme, come era di moda sotto Luigi Filippo. La rilegatura economica e popolare, non ha diritto di essere artistica e i Petrus Ruban non riserbano la loro arte che a quelli amatori i quali possono pagare un prezzo minimo di cento lire!

In Inghilterra invece ogni libro - da quello popolare da uno scellino ai più costosi delle edizioni di lusso - è sempre rilegato con mirabile buon gusto. Prendete, per esempio, la piccola bibliotechina dei *World's classics*, pubblicata dal Grant Richards di Londra: sono volumetti in ottavo rilegati in pelle, una pelle dalla grana schiacciata, di un bel colore verde smorto. Nel mezzo dello specchio anteriore vi è il monogramma della casa, dentro un fregio quadrato a rilievo d'oro. Sul dorso vi è una specie di albero araldico, dalle larghe foglie dorate con in cima un castiglio che racchiude il disegno, anch'esso d'oro di un antico papiro arrotolato. Lo specchio posteriore è semplice e senza nessun fregio: il volume, flessibile, maneggevole, piacevole al tatto come alla vista, costa solamente due scellini. Un altro esempio: le antologie britanniche del Frowde. Questa volta il volume è in ottavo grande e la rilegatura rigida, in tela verde oliva. Lo specchio superiore è tutto istoriato da un fregio impresso, senza dorature e senza colori, fregio che rappresenta uno di quei rosai decorativi che furono cari a Walter Crane e ai suoi seguaci. Lo stesso motivo si ripete sul dorso, dove il solo titolo è scritto a lettere d'oro. Nello specchio posteriore è solo un tondo, del medesimo stile. Il volume costa scellini 2.60: pari a lire italiane 3 e centesimi dieci.

Ancora un esempio: degli Harper's brothers, americani questi, in un libro destinato ai bambini. È un volume del Gilson in quarto piccolo: rilegato di tela verde a trama sottile e disseminato tutto di piccole ghirlandette di un verde più tenero, legate con fiocchetti bianchi. Il titolo è in lettere d'oro: le lettere e le ghirlande sono in quello stile che venne di moda sotto Luigi XVI e che già fa presentire la compostezza neoclassica del primo Impero.

Poi si sale più su: sono i romanzi a 7 scellini, i libri di storia, i poemi. Alcuni hanno gli specchi di cartone erto ricoperti di una tela grossolana su cui è impresso un fregio che varia a seconda del volume (i fregi dell'editore Heinemann, furono disegnati, per esempio, dal Nicholson e dal Wistler) altri somigliano a quei volumi scolastici di settanta anni fa, tutti rivestiti di una tela turchina e col titolo stampato in un cartellino bianco, che viene incollato sul dorso. Altri ancora hanno l'aspetto venerabile di bibbie familiari, con gli specchi grossi che sembrano di legno, con la tela che li ricuopre tutta liscia, nera e senza alcun ornamento; altri imitano la grana del marocchino o le rilegature antiche di stile, altri finalmente portano impressi in oro, in argento, in colore, di quei fregi bizzarri che Aubrey Beardsley sembra abbia derivato dalla fantasia di un asiatico

allucinato dall'oppio. E tutti questi volumi di poesia, di prosa, di storia, di romanzo, di dramma, non oltrepassano mai le dieci lire italiane: sono cioè accessibili a tutti e rappresentano il prezzo corrente di un volume nuovo nel Regno Unito.

A questi pregi d'arte, dobbiamo aggiungere i pregi del materiale adoperato. Solamente gl' inglesi hanno il segreto di quelle loro tele a grana sottile o tutte lisce, a grossa intessitura o a trama ordinaria, di quelle carte colorate che rivestono l' interno, di quelle vernici opache o lucide, di quei cartoni flessibili o resistenti, di quelle dorature che non si cancellano e di quelle impressioni che rimangano nette e angolose quasi fossero incise in un metallo. Il lettore inglese che compra il romanzo per leggere negli ozi dell'*holiday* o il ragazzo che riceve in premio il libro di strenna, o la signora che tiene sul suo tavolino l'ultima edizione di un volume di versi, abituano a poco a poco il loro occhio a quella forma di eleganza, a quella sobrietà di decorazioni, a quella armonia di colori. Incosciamente, fino dai primi anni, il loro gusto si verrà formando su quegli esemplari e il giorno in cui vedranno uno di quei mostruosi volumi che escono annualmente dalle case francesi o italiane, lo respingeranno come una cosa ignobile e indegna di entrare nelle loro librerie.

Non vi è dunque chi non scorga come questo rivestimento esterno del libro abbia importanza e non possa essere trascurato. Io non ho citato finora l' Italia, perchè in Italia pur troppo si è fatto pochissimo e i libri malamente stampati e peggio illustrati hanno quasi sempre avuto le rilegature che si meritavano. Qualche artista isolato, ha voluto tentare di tanto in tanto una rilegatura di lusso e in parte ci è riuscito. E dico in parte perchè è raro trovare un rilegatore italiano il quale sappia dare al volume quella compattezza che non esclude che si debba facilmente sfogliare o pure che non trascuri le lettere col titolo o le sbavature dell'oro nei fregi. Questa mancanza di precisione

e di accuratezza è un difetto che si può dir comune ai più riputati rilegatori come ai più modesti. Ed è accaduto a me di vedere rilegature di lusso e relativamente eleganti, dove pure il titolo della costola era sbagliato o mancante di una lettera, e il fregio centrale dei piatti capovolto e la porpora del taglio in testa sgocciolante tra pagina e pagina. A questi difetti di tecnica, debbo aggiungere quelli derivati dalla mancanza di buon gusto: pochissimi sono i rilegatori italiani che hanno una collezione di ferri artistici e quasi nessuno una di caratteri. Anche in questo si « fa tanto per fare » e i titoli dei volumi rilegati sono raramente belli.

E fin qui si tratta di rilegature di lusso. Il disastro comincia quando si scende alle così dette rilegature economiche e a quelle commerciali con le quali gli editori cercano di allettare il pubblico delle strenne natalizie! Qui la fantasia più delirante non può immaginare uno scempio maggiore ed io so di un uomo di buon gusto e desideroso di preservare i suoi figli da quel contagio di volgarità, che pagò un volume il doppio per averlo slegato e senza quella fioritura da pasticcere che ne deturpava l'esterno. E notate: ottenere un cambiamento radicale di questi sistemi e di queste abitudini è cosa più difficile che non si creda. Prima di tutto il pubblico ha oramai la vista corrotta e il gusto depravato; poi mancano gli operai educati a questa forma d'arte e in fine non si trovano facilmente i materiali adatti. Chiunque abbia tentato di fare qualcosa in questo senso, sa quali difficoltà debba superare.

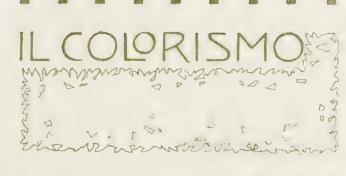
A me, per esempio, è capitato una volta, per un mio volume che doveva essere venduto rilegato, di scegliere una tela speciale e di dare tutte le istruzioni in proposito all'editore e di vederlo – quindici giorni dopo – esposto nelle vetrine dei librai assolutamente diverso da quello che era stato stabilito. Il fornitore della tela, non avendo che una piccola partita di quella che avevamo scelta ne aveva mandata un'altra di altro

colore a suo criterio e il legatore ignaro aveva compiuto il malanno.

Per ottenere che anche in Italia, questa forma esterna del libro acquisti un aspetto più nobile e più artistico, bisognerebbe prima di tutto educare il pubblico, poi procurarsi i materiali adatti e finalmente creare gli operai. Per il buon gusto del pubblico, sarebbe necessario che gli editori lasciassero le brutte rilegature con le quali disonorano i loro libri e avessero il coraggio e l'intelligenza di far meglio. Del resto tornerebbe conto anche a loro perchè le molte dorature, i molti fregi policromi, e tutti i lenocini delle loro brutte rilegature, costano senza dubbio più delle semplici copertine di tela in uso fra i librai e gli editori anglo-sassoni. Inoltre si potrebbero tenere esposizioni speciali, dove fossero riuniti i migliori esemplari della bibliopegia antica e moderna o per lo meno si dovrebbe esigere una sezione speciale per le rilegature in ogni mostra d'arte decorativa moderna. Se si pensa l'influenza che esercitarono sulle industrie italiane della ceramica, dei mobili, dell'oreficeria, le grandi esposizioni internazionali d'arte applicata, si vedrà facilmente quale utile ne deriverebbe all'arte della rilegatura, se i migliori esemplari delle più note case straniere fossero resi popolari fra noi.

Un altro punto essenziale sarebbe quello di ottenere che i materiali di fabbrica nazionale – cuoi, tele, pergamene o pellami – raggiungano quel grado di perfezione che hanno raggiunto in Inghilterra. Oramai le industrie italiane possono competere con quelle di non importa quale nazione, per quanto riguarda la loro perfezione tecnica. Quello che ancora manca loro è l'aspetto esteriore, quella eleganza e quel senso d'arte che rendono le manifatture inglesi insuperabili e insuperate.

E per ottenere questo risultato entriamo nel terzo punto: quello degli operai adatti a creare questi materiali, prima di tutto, ed in seguito ad adoperarli degnamente. Qui si affaccia la questione delle nostre scuole d'arti e mestieri i cui organismi sono tutti basati sul falso. Da dieci anni io seguo, un po' da per tutto a traverso l'Italia i saggi annui dei così detti Musei artistici e industriali e da dieci anni mi trovo dinanzi ai soliti invariabili temi: decorazione di una stanza pompeiana, fregio di una basilica bizantina, faldistoro marmoreo del secolo XIV, corona votiva dei Re visigoti, scudo e cimiero di gladiatori e così di seguito. Ma io mi domando chi è oramai che dovrà vivere in una stanza come quella della casa dei Vezii – per esempio – o dovrà ordinarsi una galea gladiatoria o sedersi sopra un seggio episcopale del trecento! Così, i nostri operai, dopo avere speso quattro anni a disegnare e a comporre queste cose inutili, escono dalla scuola con la presunzione di essere molto dotti e in verità sapendo assai poco di teoria e quasi niente di pratica. Allora accade al disgraziato cliente di trovare spesso un artista il quale saprà qualche volta disegnare un'abside bisantina del V secolo o modellare la pettorina di una corazza longobarda, ma che sarà incapace di rilegare un volume!

Diego Angeli

IL COLORISMO

La caratteristica più spiccata ed universale delle arti ai nostri giorni è un fenomeno che chiamerò « colorismo », il quale, partendo da un vero e proprio acuimento della sensazione cromatica, tende a esagerarne l'espressione e riesce talvolta a spropositarla. È naturale poi che, a seconda della singola arte in cui si manifesti, il colorismo abbia diverso campo e diversa efficacia. Ora, non già ch'io pensi un quintuplo sviluppo di esso, isolato e indipendente fase per fase, ma, solo per chiarezza, dirò di ciascun'arte a una a una, seguendo l'ordine che mi pare abbiano seguito più comunemente, o almeno più sicuramente, in Italia, le varie arti nello svolgersi, se non nel nascere, che sarebbe problema incontrollabile nella storia, troppo campato in aria e oggetto di fantasia. Quest' ordine è il seguente: architettura; letteratura, o poesia, o meglio arte della parola; scultura; pittura; musica.

A prima giunta il colorismo sembra non avere importanza nell'architettura d'oggi, poichè quel tanto che si è fatto di nuovo in questo senso, ed è poco, non esce dalle imitazioni, specialmente greche, o che vogliono esser tali. D'altra parte non vedo nelle linee architettoniche il segno di vigorose conseguenze della nuova sensibilità cromatica, se non nell'uso alquanto cresciuto delle majoliche, le quali surrogano con un po' di colore, timidamente, qualche modanatura, qualche aggetto presuntuoso. Ed è bene, perchè di questi ultimi il barocchismo odierno abusa talora assai più dell'antico.

Ma se dall'esterno passiamo all' interno, se varchiamo la soglia dei più tipici edifizii novissimi, non è raro veder trionfare il colorismo; soltanto però è da notarsi che in tal caso veniamo condotti grado grado dall'architettura alla suppellettile. Lo stesso avviene nel vestiario, segnatamente in quello degli uomini, che se ancora conserva il rigorismo di tinta eredato dal principio del secolo scorso, una specie di lutto sociale, sotto quel nero e quel bianco, quel grigio e quel bruno, svaria quanto più può negl' indumenti meno in vista, nel panciotto, nella cravatta, nella biancheria che comincia a meritare altro nome.

Di ciò basta un cenno, l' intento mio essendo altrove. Ma prima di cercare l' influsso del fenomeno in altre arti ove la sua manifestazione ha maggiore importanza, è bene non lasciar dubbii sulla sostanziale diversità dei due termini: colorismo e senso del colore. Certo il primo deriva dal secondo, ma ne è una specie di smania invadente, esasperata, la quale genera più difetti che pregi, pur apparecchiando creazioni nuove, atte, se non

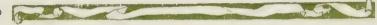
m' inganno, a rinfrescare l'aria stanca della produzione estetica. Dimodochè non si deve confondere, per esempio, il carattere supremamente coloristico della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, e il carattere di colorismo che si sforza oggi di rinnovare tutta la faccia dell'arte. La cresciuta sensibilità cromatica ha inventato le sfumature « antiche », ossia un certo delicato sbiadimento; ha dato il gusto mezzo smesso delle tinte assolute, insegnandone l'uso tanto più grato, quanto più sobrio; ha esteso la nozione armonica per la quale, invece d'estinguer lo spirito dei colori nel morto bigio, nel neutro, come si dice, essi vengono attenuati senza che ne scemi la trasparenza. E sta bene. Il colorismo è altrove. È nella sproporzione fra quel che si riesce ad esprimere e quel che si desidera esprimere. Sappiamo tutti che l'opera d'arte vera non ostenta, ma impone i suoi effetti: una prosa che faccia scorgere la propria agghindatura, finisce d'essere elegante; una poesia che mette in mostra la bellezza del verso, non è più verseggiata con perfezione.

Meglio che altrove, il fenomeno c' interessa nella letteratura, quantunque io creda non possa recar serio giovamento se non alla pittura e alla musica, le due arti in cui del resto imperversa con più furia ai nostri giorni, quelle che gli han dato la vita. La letteratura, si sa, è un vasto specchio nel quale le manifestazioni delle altre arti non possono non gittare per poco o per molto un riflesso. Gli scrittori quindi che in questi ultimi tempi usano o abusano del colore, lo fanno per riflesso musicale o per riflesso pittorico, fissato da un criterio erroneo. E ciò perchè l'ufficio della parola, pur senza avere la limitazione degli altri strumenti estetici, non può mai divenir quello della tavolozza o dell'orchestra, e perchè un valore ha la cosa e un altro ne ha il nome della cosa. Voglio dire che quando nominiamo il rosso, il giallo, l'azzurro, noi suggeriamo l' idea di questi colori, non la imponiamo ai sensi come mostrando la pennellata di cinabro, di croma, di cobalto. Perciò l' impressione sarà viva se il suggerimento si troverà al suo giusto luogo, al suo preciso attimo, in accordo con quel che precede e quel che segue; e mancherà d'ogni efficacia o, peggio, stonerà, se messo fuori chiave. In termini più generali, la parola ha un significato diretto, quasi stabilmente convenuto (quasi, si badi), e un significato indiretto, o meglio un valore suggestivo, che varia volta per volta secondo il momento lirico, epico, drammatico. Indugiarsi, insistere sulla nota di colore è sempre inutile, spesso dannoso.

Mi accorgo di avere alternato e mischiato le espressioni musicali e le pittoriche. Ma come fare altrimenti? Non le ho inventate io le parole e le frasi che la musica ha tolto in prestito alla pittura e la pittura alla musica: tono, nota, disegno, colore, intonazione, e così via. Questa è una prova di più che la sensibilità cromatica, oggi straordinariamente raffinata, anela verso punti dell' orizzonte che ancora appena si possono intravedere.

Senza parlare dei tempi classici, – la cui nozione coloristica ci appare sommaria, tanto da lasciare incerti sull'apprezzamento dei singoli colori e del rapporto di essi con la luce, poichè sembra che i più caldi si confondessero appunto con la luce solare, i più freddi, con l'ombra notturna, – in tutta la letteratura fino ai nostri giorni la tavolozza verbale è incomparabilmente più limitata della moderna. Certo si possono trovare splendidi esempii di colore nei sommi poeti, ma si tratta di pennellate rarissime. Il famoso cenno del « Purgatorio » dantesco è quasi eccezionale.

> Non avea pur natura ivi dipinto,
> ma di soavità, di mille odori
> vi faceva un incognito indistinto.

Altri luoghi in verità si potrebbero addurre dello stesso poeta, in prova del suo straordinario sentimento pittorico e musicale; ma citar Dante è divenuto ormai un incubo letterario, sì che non me ne sento il coraggio. Ne ricorderò dunque ancora due

soli de' sei allegati da Alessandro Chiappelli nel suo lavoro: « I poeti paesisti », pubblicato in un fascicolo della « Nuova Antologia », nel 1878.

> Conobbi il tremolar della marina.
>
> Quale ne' plenilunii sereni
> Trivïa ride tra le ninfe eterne,
> che dipingono il ciel per tutti i seni...

E li ricordo perchè, oltre il fine senso cromatico, essi dimostrano in Dante il proposito di non indugiarvisi, quasi direi di far che il lettore crei liberamente la visione, della quale il poeta segna solo l'essenza: il tremolar della marina, i plenilunii sereni, l'incognito indistinto.

Nei secoli seguenti la tavolozza della parola giunge al fanciullesco: l'oro basta per qualunque chioma bionda, la rosa per qualunque volto di persona bella, e il corallo per le labbra, e le perle pei denti, e le stelle per gli occhi. Quanto al paesaggio letterario, esso ricorda quello dei principianti che si trovano per le prime volte in campagna, sotto un ombrellone, con la cassetta sulle ginocchia: verde, verde a tutto spiano, e tocchi varii, quasi tessere da musaico, per fiori del prato. Bisogna aggiungere che si tratta piuttosto d'incuria che d'incompetenza: la passione cromatica non era entrata ancora nell'anima letteraria.

Accennando dianzi all' inferiorità del senso coloristico degli antichi, mi riferivo soltanto a Egizii, Mesopotamici ed Ellenici, sia per qualche testimonianza di poeti e prosatori, sia per gli avanzi archeologici, sculture e architetture ove resta una colorazione di cui intendiamo perfettamente il valore decorativo, ma rimaniamo in dubbio su quello rappresentativo. Più tardi questa sommarietà di tavolozza, che ha una tinta per la carnagione muliebre, una per la virile, e così via, a poco a poco sparisce. I saggi di pittura murale romana del I secolo, per armonia di colore, come per ogni altro effetto d'intento decorativo, sono

insuperabili, più di tutti quelli tolti dalla casa patrizia della Farnesina, ora al Museo delle Terme. E quando il centro dell' impero si sposta verso Oriente, quando la porpora da rossa diventa violetta, da sanguigna, livida, quando Bisanzio succede a Roma, il lusso, l'ebrezza del colore genera probabilmente un fenomeno di colorismo, del quale s' intravedono alcuni segni nella letteratura greca e latina decadenti.

In sèguito il bujo incombe; la storia artistica, durante i secoli delle incursioni barbariche non si legge, per così dire, se non al lume delle fiaccole; poco dunque possiamo sapere del loro arcobaleno. Ma è notevole il fatto che nè prima, nè allora ci fossero l'aborrimento e la paura del colore proprii dell'epoca postnapoleonica, preparatrice della reazione oggi sovrana.

Invero il medioevo, oltre non avere il fantasma accademico d'una Grecia e d'una Roma bianche, di marmo, anzi di gesso, fantasma che ha fatto le squallide boccacce a me quand'ero scolaretto; – non smise mai di colorire l'architettura e la scultura, sia dipingendole, sia variandone le materie con tarsie metalliche o lapidee. Dobbiamo giungere al Rinascimento perchè la plastica e l' ornamentazione architettonica si scolórino affatto; ci vuole la terribilità modellatrice di Michelangelo perchè nessun pennello osi accarezzare, nessuna impiallacciatura di pietra rossastra, verdastra, giallognola osi svariare il candore del marmo. Più tardi, il fastoso Seicento e il fiorito Settecento rendono alla scultura un po' di colore, non già per dipintura, amenochè non si tratti di lavori intagliati nel legno, bensì per alternative di pietre di tinte diverse, serpentino, porfido, giallo antico, e di bronzo ora patinato, ora dorato.

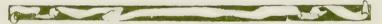
Ma venne infine il funerale del colore, il principio del secolo XIX, e la cute scultoria, se così posso esprirmermi, non si permise più se non qualche differenza di levigatura, il liscio e il semiliscio, mentre la pittura immergeva nel ranno la tavolozza, il rosso si svigoriva, l'azzurro diveniva scialbo, il violetto, il

verde, il giallo si spargevano di cenere, l'intera iride si mortificava. Nero da per tutto. Ma no, nero sarebbe troppo: ombre fumose nelle carni come nelle pieghe; e bianco mai; invece un biancastro lavato male, su cui nessun colore ardiva spiccare schietto, anzi prendeva qualcosa di quel mezzo nero e di quel mezzo bianco, sino a ridursi a una variazione di grigio. E con tale fiacchezza cromatica, altrettale foja di tinte intere, toghe, pepli, tutti d'un pezzo, senza brio e senza vigore. Era facile schivare la stonatura violenta, ma si cadeva in una perpetua dissonanza.

E il momento del pallore, che sembra corrispondere al dissanguamento delle stragi rivoluzionarie e delle guerre napoleoniche, è quello in cui suona più che mai commossa la voce lirica, il momento di Heinrich Heine, di Alfred de Musset, di Giacomo Leopardi, e su da una convulsione romantica penetrata nelle fibre di tutte le arti, emerge sopra queste e sopra la linea del proprio sviluppo storico, la musica. Dal Palestrina, al Bach, al Mozart, pareva le note avesser detto tutto, quando sorse un'altra voce, più calda e più varia, voce d'uomini e di cose, sorse Ludwig van Beethoven. Il secolo XIX si apre con la prima delle sue nove sinfonie, eseguita nell'aprile del 1800. A poco a poco, nello svolgersi di questa impareggiabile serie, triste nella III, nella VII, nella IX, graziosa nella VIII, agreste freschissima nella VI, trionfale nella V, il mondo civile si raccoglie intorno al maestro per deliziarsi ascoltando; per lui, per lui solo quella musica è un tormento, per lui che ode sempre meno, per lui che si sente sprofondare grado grado nel silenzio della sordità, donde pur continua a sgorgare l'inaudita voce delle sinfonie.

Ora, siccome al pari d'ogni altro fenomeno di decadenza, il colorismo nasce da esaurimento di facoltà lontane da quelle ond'esso vien prodotto, e siccome, aggiungo con fede, apparecchia un restauro, promette una medicina, ecco dopo il periodo essenzialmente musicale, che per brevità distinguo col solo nome del Beethoven, seguire il periodo della strumentazione, o meglio della sopraffazione strumentale, il periodo del colorismo nella musica, insomma. È ovvio che esso sia preceduto da un momento di colore, intermedio tra il difetto e l'eccesso, se è lecito parlar di difetto nel riferirsi alla tecnica orchestrale del principio del secolo XIX, materialmente povera in confronto di quella che segue. Un solo nome basterà anche adesso per farmi intendere, il nome del Wagner, rappresentante del periodo colorista. La smania, il parossismo vien dopo, e noi oggi vi gavazziamo dentro, ora ebri, ora smarriti, ora stanchi.

Lo stesso avviene nella letteratura; anzi la medesimezza è tale da rendere inutile richiamarne i particolari alla mente del lettore, specie se l'evoluzione vien considerata in Francia, ove infatti è più completa e meglio graduata. E poichè fra i tre campioni del periodo lirico per eccellenza ho nominato il De Musset, si noti come la sua colorazione cresca e giunga ad esagerarsi nel Gautier e nel Baudelaire, per poi traboccare nel colorismo propriamente detto quando arriviamo ai poeti nostri contemporanei, i quali, come osserva il Chiappelli nel lavoro citato, si compiacciono di chiamarsi da sè decadenti.

Meglio che altrove però il fenomeno giunto all'acme si studia in una sala d'esposizione di pittura o in un concerto orchestrale. Una gran parte dei quadri recentissimi hanno un colorito che richiama subito l'attenzione e lascia un'impressione facilmente determinabile, perchè dominata da una o più tinte, talvolta con tendenza al conflitto di esse, tal'altra alla monocromia, di frequente violacea. È inutile notare l'artificialità di simili effetti, sempre che si parli di pittura rappresentativa; nella decorativa invece, per la quale la Natura offre piuttosto consigli anzichè modelli, la ultrasensibilità cromatica produce raffinatezza di colore, senza pericolo di traripare nel colorismo. E poichè non esiste, o non dovrebbe esistere una letteratura decorativa, è agevole intendere per qual causa il fenomeno risulti sempre vizioso nell'arte

della parola, anche quando accenni a conquiste che speriamo vedere attuate.

Fra gli estremi, dati dalla pittura e dalla letteratura, termine medio è la musica; in quanto che, sebbene non si possa o non si debba discorrere d'una composizione musicale veramente decorativa, nella quale perciò il colorito sia capace d'emanciparsi dalla linea e assumer valore proprio, è certo che per l'indole vaga della musica, non indicante, come la parola, il fascino strumentale giunga a effetti cui la letteratura non può aspirare, se non perdendo di vista sè medesima. E questo accade oggi incomparabilmente più spesso di quel che non è accaduto mai nelle ère storiche. Non ai sommi però, poichè la caratteristica dei veri grandi scrittori, anzi in genere dei veri grandi artisti, è il sentimento, conscio o inconscio, della natura della propria arte, sentimento che suggerisce la tecnica e ne proporziona la importanza. Nè forse sarebbe illogico sostenere l'identico principio per le epoche, e cioè che una di esse non sarà mai dotata altamente per questa o quell'arte, se non ne possiede spontanea la percezione dei limiti e degl'intenti.

Abbiamo veduto dunque, come s'era accennato all'inizio, il colorismo essere la più segnalata caratteristica dell'arte odierna, poichè soltanto oggi esso si manifesta in tutte le arti, specialmente nella pittura, nella musica e nella letteratura: nella prima per reazione, nella seconda per sviluppo, nella terza per influsso delle due precedenti; in tutte e tre per l'acuirsi della sensibilità cromatica, dalla quale è probabile fiorisca tra breve una nuova forma d'arte, che vorrei chiamare la musica del colore. Ma anzitutto è necessario che la letteratura, riacquistando la piena coscienza del proprio spirito e del proprio àmbito, si liberi dalle lusinghiere pastoje di certe pretese e di certe affettazioni. La penna s'intinge nell'inchiostro, non nei colori. Il valor fònico della parola non è quello delle note, come il suo valore coloristico non può esser quello della tavolozza. Tutti sentiamo che le consonanti hanno ciascuna la propria fisionomia: arida la S, scorrevole la R, dura la T, fluida la L, e così via; e che le vocali sono più o meno chiare: chiarissima l'A, scurissima la U, medie la O e la E, acuta la I, e, per conseguenza, acuta e scura la Y. Ma voler suscitare idee di colore, o anche semplicemente di luce, per mezzo di queste particolarità è grossolano errore; perchè il lieve elemento suggestivo del suono nella parola è vinto dalla forza del significato, e quindi non può agire se non come obbediente cooperazione.

Nulla di più facile a intendere, è vero? Eppure molti, troppi scrittori si abbandonano al lusso della parola, come molti musicisti a quello de la sonorità, come molti pittori a quello de le tinte, poichè tutto ciò serve a coprire, o almeno a velare, la indigenza dell'ispirazione e dell'espressione.

U. Fleres

ROSA·E·BIANCOSPINO

Rosa di macchia, t'amo, e tuo fratello
il biancospino. Per le vie maestre
quando tra i biancospini un arbuscello
vedo, silvestre,

tuo, che fiorisce, io penso che tu saggia
sorella allora giunta sia tra il branco
con la merenda, e resti, un po', selvaggia,
nuova, al lor fianco;

resti, ancor molle della tua rugiada,
al polverone, e così faccia tardi
mentre con loro a quella lunga strada
bianca tu guardi:

guardi chi passa nella grande estate:
la bicicletta tinnula, il gran carro
tondo di fieno, bimbi, uccelli, il frate
curvo, il ramarro...

E guardando apri tutti i fiori, e sogni
di quei passanti con lor ombre nere e
lasci distratta qualche foglia ad ogni
fiore cadere.

GIOVANNI PASCOLI

E BIANCOSPINO

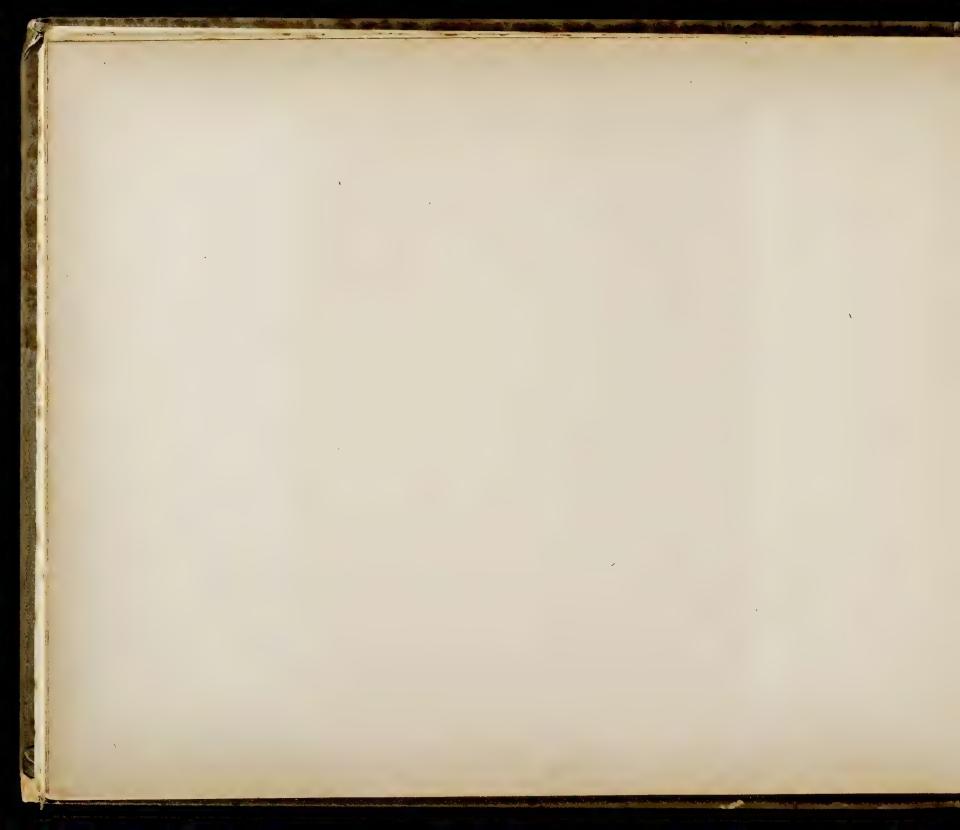
ALLA RIBALTA

QUATTRO DISEGNI DI UMBERTO COROMALDI

.II.

. III .

. IV .

L' ARTE OMICIDA

Quante persone uccide l'arte? Lo splendore della gloria di pochi vela alla vista del pubblico la strage. Si applaude guardando in alto e si cammina sopra molti morti: un bel tappeto rosso.

Gli artisti sono ancora fuori della società costituita. Domenico Morelli narra che nella sua gioventù « fra gli alunni dell'Accademia non se ne contava nessuno che appartenesse a famiglia agiata o signorile. Seppur ve n'era qualcuno, questi studiava solo architettura; degli stessi artisti provetti si aveva concetto come di persone stravaganti e d'una casta inferiore alla civile ». In cinquanta o sessant'anni gli artisti hanno diminuito la lunghezza dei loro capelli, e alcuni anche – ma sono in minor numero – la larghezza delle tese dei loro cappelli. Di fatto la loro professione, come quella dei comici, risente dell'antico pregiudizio ostile. Molta colpa è loro; poca è del pubblico. Ma s'è mai veduto un artista recitare il « mea culpa »? Un mercante, un ingegnere, un medico, un uomo politico confessano facilmente il proprio errore; l'opera del loro ingegno si può misurare da tutti con una misura precisa, il vantaggio che i loro clienti ne traggono. Ma questa misura manca all'arte. È facile sapere che quell'ingegnere ha sbagliato costruendo sotto un monte una galleria che poi è stata interrata dalle frane. Chi può dire definitivamente che un quadro è brutto? Il gusto, per fortuna, è vario; uno cui il quadro piaccia, si trova sempre; e se la maggioranza è contro e se i colleghi sono contro e se la critica è contro, tanto meglio perchè sotto l'incenso di quell'unico suffragio l'artista derelitto può illudersi d'essere un martire e un apostolo nei secoli futuri destinato agli altari. Ed egli procede verso la fame, la miseria, la morte, sorridendo. Creatore d'illusioni è schiavo dell'illusione.

Del resto per tanti secoli l'estetica è stata considerata come un ramo della teologia, l'Arte e il Bello come emanazioni dirette della Perfezione divina che ogni artista sente ancóra in sè un po' del sacerdote. E per quanto oggi dagli uomini ragionevoli l'arte sia considerata una necessaria funzione sociale e abbia lo scopo ben definitivo di piacevole e inesauribile rifornimento d'energia alla fantasia, all'intelletto e al sentimento dello spettatore capace, nell'artista resta con quel fondiglio di sacerdozio un lievito d'orgoglio sovrumano. Ascoltate i discorsi nelle assemblee degli artisti, leggetene gli ordini del giorno; tuonano come folgori. Novanta volte su cento non ne esce che fumo.

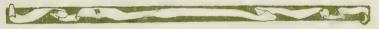
Che gli apostoli e i profeti, anche quelli che da sè si eleggono apostoli e profeti, oggi muoiano di fame, è naturale e forse è utile. Sarà colpa dei tempi che, beati loro, sono irresponsabili. Ma lo Stato, rappresentante autorizzato del senso comune, non dovrebbe spendere i danari dei contribuenti a fabbricare, fuori della realtà e del bisogno, gli apostoli e i profeti a centinaia destinandoli dopo un lungo tirocinio al martirio.

Lo Stato, invece, ha questa crudeltà. Avete mai letto il regolamento d'un'Accademia di belle arti? Gli adolescenti possono entrarvi con la semplice licenza dalla quarta elementare, e durante i sei o sette anni di studi accademici nessuno s'incarica di diminuire questa loro ignoranza iniziale. Un professore col quale mi stupivo di questa mostruosità regolamentare, mi obbiettò che la cultura odierna d'uno scolaro di quarta elementare è di molto superiore a quella di Cimabue quando Cimabue abbandonò la scuola dei novizi di Santa Maria Novella per andar nella chiesa a lavorare con quei pittori greci dei quali parla il Vasari. E il professore con quest'osservazione difendeva non solo il regolamento ma anche sè stesso.

Ma lo Stato non si accontenta di proibire agl'ingenui delle sue scuole di belle arti quel tanto di cultura che permetta loro di conoscere il mondo in cui devono vivere cioè mangiare, e il mondo in cui vissero i grandi maestri proposti a loro esempio continuo. Esso vuole anche impedir loro di vedere i capolavori dei quali essi devono alla cieca copiar i disegni, i gessi e le fotografie nella scuola. Infatti l'orario di quelle scuole di Stato è combinato in modo che essi non possano mai andare a vedere le gallerie, i musei, le chiese dove quei capolavori sono raccolti. Lo potrebbero qualche volta la domenica: perchè anche questo tentativo non riesca, lo Stato fa chiudere tutti i musei e tutte le gallerie del regno nei giorni festivi due ore prima che nei giorni feriali. Io conosco studenti dell'Accademia di Firenze che non sono mai stati a Pitti, studenti dell'Accademia di Roma che non sono mai andati al museo delle Terme, studenti dell'Accademia di Brera che non sono mai entrati nell'Ambrosiana. V'ha, sì, un corso di storia dell'arte obbligatorio in tutte le Accademie; ma il professore, se si risolve a far lezione, non sa come far comprendere che cosa sia il Trecento o il Quattrocento ad alunni che posseggono la sola licenza elementare.

Non basta ancora. Perchè questi artisti in erba non abbiano per amor del pane la velleità di studiare qualche mestiere artistico più facilmente ricompensato e più volgarmente utile dell'arte pura e accademica, lo Stato mantiene la separazione delle accademie d'arte pura dalle scuole d'arte industriale con tanta severità che i loro bilanci e le loro direzioni sono addirittura divise fra due ministeri, quello detto dell'istruzione e quello detto dell'agricoltura. Peggio: perchè un architetto se studiasse un po' di scultura, o uno scultore se studiasse un po' di pittura, o un pittore se studiasse un po' d'architettura potrebbe uscendo dall'Accademia mostrare una qualche abilità pratica, lo Stato ha rigorosamente vietato nei suoi regolamenti che uno studente iscritto al corso di pittura o di scultura o di decorazione o d'architettura possa mai entrare per un solo minuto nella classe dell'altro corso vicino. Chi lo osasse, commetterebbe un così grave crimine contro la disciplina che il consiglio scolastico potrebbe anche espellerlo.

Per creare secondo queste meravigliose norme queste centinaia di martiri ogni anno lo Stato spende più d'un milione e mezzo. E si propone di spendere di più, adesso che è o si stima più ricco.

Perchè lo Stato crede che l'arte moderna sia un lusso, il suo lusso (e perciò un lusso di cattivo gusto), e crede che l'arte antica sia solo una pesante e fatale eredità del passato. Nei secoli scorsi i principi degli scomparsi stati italiani pensarono,

pur al colmo della loro potenza e del loro fasto, che l'arte fosse prima di tutto un mezzo di dominio, il miglior modo d'affermar sul popolo e nella storia la bellezza della propria grandezza, la via più sicura per convincere i sudditi all'obbedienza, gli stranieri e i posteri al rispetto o almeno all'ammirazione. Perciò l'arte parve – e non fu – un attributo dei potenti. Di questa teoria di governo lo Stato italiano non ha ereditato che la fastidiosa necessità di non abbandonar l'arte per non esser proclamato barbaro. E lo fa a malincuore. Un mal definito pregiudizio spesso fa anche pensare ai nostri governanti che la vera democrazia dovrebbe essere semplice e spartana, nuda da questi orpelli, aliena da questi lusinghevoli apparati...

E gli artisti privi, per legge, di ogni cultura, ancora ritti sui trampoli delle suddette majuscole e inebbriati dalla suddetta estetica teologica, messi fuori dalla vita, seguono naturalmente l'impulso dello stato: e si stimano un oggetto di lusso delicato, fragile e inutile. Guai a chi li tocca! Guai a chi li consiglia! Guai a chi si prova a mutarli gentilmente in fattori di utilità sociale! Se uno di essi si degna di dipingere il bozzetto di un cartellone o di disegnar la linea d'una sedia, se ne vanta come d'una benevola condiscendenza agl'importuni bisogni della folla.

Io dico della maggioranza e soprattutto degli artisti « arrivati ». I più giovani sentono ormai la sproporzione fra quel che le scuole loro insegnano e quel che loro domanda la società, e s'agitano e tumultuano e protestano. Ma non vogliono ancóra guardar il fondo del problema. La loro irrequietezza e il loro fastidio non derivano solo, com'essi pensano, dalla mancanza d'un professore, dalla pigrizia d'un altro, dall'insufficienza dei locali, dalla rilassatezza o dalla severità della disciplina. Tutto un fardello di pregiudizii essi devono scuotersi di dosso – pregiudizii estetici sulla superiorità delle arti pure, pregiudizii sociali sull'inferiorità delle industrie artistiche, pregiudizii intellettuali sull'inutilità d'una cultura generale per essere capaci di creare con originalità, pregiudizii economici sulla bellezza di morir di fame maledicendo alla società matrigna...

Questo miracolo avverrà presto perchè la crisi è al suo apice, e i giovani che avranno lavorato a risolverla saranno davvero benemeriti dell'avvenire. Una ricerca essi dovrebbero intanto fare per convincersi che il disastro è imminente e per affrettarlo con prudente coraggio: domandare agli artisti della generazione precedente alla loro dove sieno andati a finire tutti i loro condiscepoli dell'Accademia. Su cento ne troveranno forse uno il cui nome ancóra appare con onore nelle esposizioni internazionali; uno o due che senza più dipingere o scolpire ancora figurano nelle commissioni ministeriali e nelle giurìe, soltanto perchè non lavorando più sono ingenuamente stimati giudici superiori alle piccole gare e alle ansie dell'emulazione; cinque o sei sparsi pel mondo a insegnare, cioè rifugiati ormai nell'aria tepida e mefitica d'un ufficio, con la sicurezza d'uno stipendio regolare e d'una pensione. Gli altri? Gli altri sono scomparsi.

L'arte, l'arte che s'insegna nelle Accademie, li ha uccisi.

Quando s'apre l'esposizione d'un nuovo concorso d'arte e il giurì lo manda a vuoto, come accade ormai novantanove volte su cento, stabilite una proporzione tra la quantità – e la qualità – dei più giovani concorrenti e la quantità degli studenti che negli ultimi dieci anni hanno frequentato le Accademie artistiche italiane. Dove sono scomparsi tutti quelli scultori e tutti quelli architetti? Perchè non concorrono? Nessuno lo sa più. La grande arte, il sogno della grande arte li ha uccisi prima che sieno riesciti ad afferrar la vita, cioè la vittoria.

Ad ogni nuova esposizione italiana importante, quanti nuovi artisti riescono con le loro opere a varcarne le soglie? Quanti, se vi riescono, rivelano con originalità, con modernità, con profondità la coscienza della loro forza e della loro giovinezza?

Paragonate il loro numero minimo al numero di quelli che anno per anno lasciano gonfii di tutte le speranze le aule traditrici delle scuole d'arte pura. Dove sono gli altri?

Passate i confini. In qualunque esposizione straniera o nelle sale dei maggiori mercanti d'arte di Francia o d'Inghilterra o di Germania o d'America, quanti artisti italiani trovate? Quelli che sono stimati ottimi da noi, hanno una mezza fama soffocata súbito dal grave confronto delle glorie straniere e mondiali. In questi ultimi anni ho veduto vendere a Parigi all'Hôtel Drouot un Michetti per trentacinque franchi, un Carlandi per quaranta, un Tito nella vendita Nobel per duecentocinquanta, un Filippo Palizzi per centoquaranta, un Esposito per quarantuna lira. Lo so: sono prezzi casuali, non prezzi normali. Ma dimostrano che i nostri migliori artisti – se ne eccettui un Segantini o un Morelli o un Boldini – non son riesciti a penetrare nel cuore e negli occhi del gran pubblico internazionale come Sargent o Zorn, come Besnard o Herkomer, come Lenbach o Whistler. E la domanda ritorna: dove finiscono, dove naufragano tutti i pittori che escono dalle nostre scuole, a cominciare dai nostri pensionati? Vogliamo dire che tutti rimangono incompresi, senza loro colpa, schiacciati dalla sorte iniqua? Diciamolo per amor di patria.

Ma se dall'amor di patria vogliamo scendere con umanità all'amor dell'individuo, è anche meglio dire e proclamare che nella professione dell'arte oggi le vittime son cento volte più frequenti che in tutte le altre professioni. Un giornalista o un ingegnere che diventino impiegati governativi, un militare che finisca ingegnere privato, un medico che vada a dirigere una fabbrica di prodotti chimici, un industriale che si muti in banchiere, un commerciante che si faccia agricoltore, possono nel cambio perdere o guadagnare denari, ma moralmente nulla perdono. Davanti alla loro coscienza e davanti alla società una sola decadenza sarebbe per loro penosa: quella dal lavoro all'ozio. E anche questa, se viene accompagnata da un buon tintinnio d'oro, è ammirata e applaudita e invidiata.

Ma l'artista che muta la sua professione, che rinuncia al suo sogno, è un uccello dalle ali mozze. Nè l'amore nè la ricchezza gli possono addolcir l'amarezza dell'esilio. Egli potrà corazzarsi di scetticismo e abbagliare gli spettatori col luccichio di questa corazza, ma la ferita sotto sanguinerà sempre. Anche se crederà di morire di fame, egli morrà di pena...

Ricordate il « Cigno » di Baudelaire?

> Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
> Comme les exilés, ridicule et sublime...

UGO OJETTI

GEORGICHE MONTANINE: LA TREBBIATURA

. V .

IL RACCOLTO DELLE CASTAGNE

AMORE · E · POESIA.

AMORE · E · VOLUTTA.

ALFREDO BARUFFI

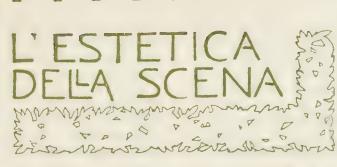
AMORE · E · GIOIA.

AMORE · E · TRISTIZIA.

ARMONIA MARCELLO DUDOVICH

IL CONVEGNO MARCELLO DUDOVICH

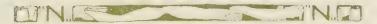
. X .

L'ESTETICA DELLA SCENA

In generale, quando l'arte è in piena e spontanea fioritura non si sente la necessità di formulare ed emanare delle teorie di estetica, che è il prodigio dell'arte compiuta, non la legge scritta a cui obbedisce l'artista nel suo laboratorio. Ai bei tempi di Pericle e di Leone, non c'erano esteti, e l'estetica trionfava nelle opere di Fidia e di Raffaello. Oggi, invece, di estetica si parla volentieri, e gli esteti pullulano e danno la ricetta della bellezza. Se ciò sia un segno di decadenza definitiva o di stanchezza precaria non possiamo dirlo noi, che non sapremmo giudicare imparzialmente il mondo in cui viviamo. Ma che questo « estetismo » restringa il campo dell'arte e tenda a soffocarne i germogli, è una realtà flagrante della quale non ci è consentito dubitare.

Per quanto riguarda il teatro di prosa, il pericolo del soffocamento e della restrizione minacciato dagli esteti di professione, dagli esteti ufficiali, consiste nel credere e nel far credere che l'estetica della scena risieda esclusivamente in un'arte fatta di colori smaglianti, di parole alate, di immagini luminose, di atteggiamenti solenni, determinati, creati, direi quasi inventati dalla fantasia d'un autore per comporre una imponenza fittizia a cui si dà il nome di « bellezza ».

Il grande Tolstoi, scrivendo quel suo bizzarro libro contro l'« Arte per l'arte » con lo scopo di proclamare Arte vera soltanto quella a base di morale e di religione, si prese la briga di mettere insieme le più accreditate definizioni della bellezza, e dalla deficienza, dall'ambiguità, dall'urto, dalle dissonanze di queste definizioni accettate dai sistemi estetici moderni e seminate dai più vari sistemi filosofici succedutisi nei secoli, egli trasse argutamente una conclusione nichilista: – se la bellezza è una cosa tanto vaga, tanto inconsistente, tanto variabile, tanto inafferrabile, è chiaro che essa non può essere la ragione dell'arte.

Ho ricordato il nichilismo di Tolstoi non per accogliere la sua cavillosa conclusione, ma per contrapporre alla sicumera di coloro che hanno stabilito quale debba essere la bellezza scenica limitandola agli elementi che ho detti, quel capitolo mirabile in cui Leone Tolstoi, a prescindere dalle sue esagerazioni, dimostra largamente come l'idea del bello sia refrattaria a tutte le definizioni, e quindi – aggiungo io – a tutti i preconcetti, a tutte le formole, a tutti i programmi.

Senonchè – mi si può dire – visto che è così mutabile, nel tempo e nello spazio, il criterio della bellezza perchè esso risulta

dal diletto di cui l' « oggetto piacente » è la fonte, come ammoniscono, in fondo, la teoria estetica kantiana e molte altre teorie che filosoficamente le dissomigliano, e visto che « oggi », al teatro di prosa, il diletto maggiore è prodotto dalla combinazione dei colori smaglianti, delle parole alate, delle immagini luminose, degli atteggiamenti solenni, nulla impedisce di concludere che appunto in questa combinazione consista la bellezza scenica « di oggi ».

Ebbene, no. Chi asserisce che questa combinazione produce il diletto maggiore non tiene conto che di episodî passeggeri e di tendenze fugacissime e di piccoli fenomeni effimeri che non si ha il diritto di elevare all'importanza di sintomi caratterizzanti tutta una evoluzione dell'estetica, tutta una fisonomia dell'arte in correlazione di una epoca. E sono così passeggeri, così fugaci, così effimeri gli episodî, le tendenze, i fenomeni presi in considerazione da taluni come indici di nuovi orizzonti che, in verità, non c'è neppur bisogno di lasciar trascorrere qualche anno per convincersi del loro errore. Ogni più umile frequentatore del teatro di prosa passando, con l'intervallo di pochi giorni, talvolta di poche ore, da uno spettacolo all'altro, e trovandosi in un breve periodo di tempo al cospetto delle più diverse forme d'arte teatrale, se esamina con serenità le emozioni, il godimento, il diletto provati da lui, è al caso di testimoniare in favore della mia affermazione. I dubbii da accampare intorno al grado d'intelligenza, di cultura, d'intellettualità di questo mio testimone sono da me trascurati per la semplice ragione che i dubbii di tal genere devono essere esclusi dalle discettazioni e dai discernimenti di ordine generale. Se discutiamo in buona fede, è evidente che noi non contempliamo questo o quell'individuo. Alla testimonianza dell'umile spettatore da me invocata sostituite la testimonianza, cioè la voce di tutta quella zona umana la cui sensibilità, quando non sia pregiudicata da uno speciale ambiente e quando abbia avuto agio di acuirsi al continuo afflato dell'attività artistica, è il vero barometro dell'arte, e la mia affermazione sarà ugualmente confortata e « legittimata ». Volendo darsi il lusso – tanto, per intonarsi allo spirito critico moderno – di ricercare quali sieno, nell'epoca nostra, che può parere un'alba e può parere un tramonto, gli elementi costitutivi dell'estetica della scena, è necessario sfuggire alle prevenzioni ed ai dettami degli esteti e rimontare un po' al significato della parola greca di cui si servì Baumgarten per derivarne la denominazione della scienza del bello. In quel significato originario c'è lo spunto dell'idea semplice alla quale si dovrebbe ricorrere per risolvere tutti i problemi dell'arte e a cui mettono capo tutti i problemi concernenti l'estetica della scena. « Sentire » e « far sentire »: ecco l'idea semplice.

Dunque, per ricercare quali sieno, nell'epoca nostra, gli elementi costitutivi dell'estetica della scena bisogna considerare mediante quali mezzi, « oggi », ciò che l'artista sente nel concepire la sua opera divenga sensazione di quella zona dell'umanità a cui l'arte si rivolge. E se, come credo, non mi si concede di omettere la parola « bellezza », dirò subito che la bellezza è conseguita quando la forza dell'artista – e chiamo forza il complesso delle sue intime facoltà creative, tra cui l'ampiezza del pensiero, la profondità delle vibrazioni psichiche, l'originalità dell'indagine o della concezione – trova i mezzi, o, se vi piace meglio, gli elementi estetici, per suscitare nel pubblico una sensazione pari al sentimento da cui l'opera scaturisce.

(A scanso di equivoci, soltanto per una transazione che faccio con la speranza d'intenderci più facilmente do l'umile titolo di « pubblico » a quella pregevole massa umana sulla cui sensibilità coltivabile, come abbiamo stabilito, noi contiamo).

Sicchè, in sostanza, la scelta dei mezzi – che è poi la determinazione naturale degli elementi estetici – trae origine dal sentimento dell'autore, da ciò che l'autore « sente », o dallo stato d'animo del pubblico nel quale quel sentimento si deve ripercuotere generando la sensazione?

È incontestabile che non è possibile suscitare una data sensazione nel pubblico d'oggi con gli stessi mezzi con cui la si sarebbe suscitata nel pubblico di cento, di cinquant'anni fa. Inutile la solita citazione dei capolavori e delle opere dei genî per confutare questa verità! Inutile prima di tutto perchè i genî e i capolavori non sarebbero tali se non avessero il privilegio della eccezionalità e se questa eccezionalità non consistesse in una suprema potenza capace di abbattere tutte le barriere che frazionano il mondo e di annullare tutte le date che frazionano i secoli facendo convergere come nell'infinito le linee parallele delle stratificazioni dei tempi e accomunando nella stessa gioia gli uomini più lontani come fa la luce del sole. Ed è inutile poi perchè non è dimostrato e non è dimostrabile che il genio vissuto cento secoli o mezzo secolo prima di noi avrebbe costruite le sue opere proprio come le costruì se invece fosse nato insieme con noi.

Eliminata questa vecchia obiezione, noi possiamo dire che le evoluzioni delle forme artistiche traggono origine più dallo stato d'animo del pubblico – dell'umanità – che dal sentimento dell'artista. Sembra un paradosso, e non è. Si dice: « l'artista di oggi non sente quel che sentiva l'artista di ieri ». Premetto che ciò non è esattissimo. Se guardate bene la midolla dell'arte di tutti i tempi – dell'arte della scena specialmente – troverete che sono minime le differenze fra i sentimenti iniziali. Diventano più notevoli le differenze nel lavorio in cui i sentimenti iniziali si trasformano in pensieri, in raziocini, in criterii di vita sociale. Diventano notevolissime nell'esplicazione completa, cioè nella forma. In altri termini, ricostruendo le opere d'arte di tempi diversi e seguendone con l'immaginazione lo sviluppo dal seme al germoglio, dal germoglio al fiore, dal fiore al frutto, si osserva che le differenze si sono accentuate a mano a mano che gli artisti sono passati dall'intimità del loro sentimento all'espressione formale destinata al loro pubblico. Nei pensieri, nei raziocini, nei criteri di vita sociale che già disegnavano le linee principali dell'opera c'è, naturalmente, la riproduzione della società, dell'atmosfera e anche della psicologia di questa o di quell'epoca. Nell'espressione, nell'esplicazione completa, nella forma, nella scelta degli elementi estetici, c'è, come per una esigenza magnetica, qualche cosa che è stata richiesta dallo stato d'animo del pubblico, il quale stato d'animo è poi l'essenza vitale d'una epoca.

Tutto ciò sussiste per ogni arte, è vero; ma per quella del teatro, che ha un contatto immediato col pubblico e verso cui questo pubblico corre con una solennità che amplifica i suoi diritti, le sue tendenze, i suoi istinti, i suoi caratteri di simbolo dell'epoca sua, sussiste in massimo grado.

In che cosa l'estetica della scena di oggi – nelle opere, beninteso, dove la bellezza è la trasmissione perfetta del sentimento importante dell'autore – corrisponde allo stato d'animo del pubblico?

Il « pubblico » non ha più nessuna ingenuità ed è un po' eccitato e un po' spossato dall'enorme spettacolo che gli dà quotidianamente il mondo avvolto in una rete di correnti febbrili che incrociandosi spargono di scintille guizzanti come saette la superficie del globo. Inoltre, l'acceleramento della vita odierna ha insinuato in questo pubblico il bisogno d'una maggiore valutazione dell'ora che passa. Il che non significa che egli abbia voglia di limitare le ore di godimento, le ore di emozioni; ma significa bensì ch'egli esige che non un minuto trascorra vuoto. Ed ecco già le indicazioni degli elementi estetici che gli sono necessari. L'indispensabile cura minuziosa di tutti i particolari visibili – scenografia, effetti di luce, abiti, costumi, riproduzioni di tipi – vi dice subito che la « finzione » è dedicata a un pubblico più scettico, più incredulo, più distratto. Ma ciò non riguarda che la superficie, e non basterebbe al pubblico, il quale chiede anche una maggiore esattezza nell'organismo sostanziale di quel che gli si offre. Una coordinazione e una correlazione precisissime fra i moti interiori e quelli esteriori

dei personaggi e una non meno precisa e coerente estrinsecazione verbale possono disporre al convincimento e quindi alla commozione il suo animo non più facile ad accogliere ciò che altri ha pensato, ha sentito, ha voluto, ha creato. E, difatti, questa coordinazione e questa correlazione matematiche e l'adeguato complemento fonetico della parola diventata più succosa, più esatta, più strettamente congiunta al pensiero, ai nervi, alla sostanza del personaggio, più impregnata di linfa umana formano una caratteristica precipua della migliore arte scenica modernissima e hanno eliminati i fronzoli, i riempitivi, le tergiversazioni, le macchinazioni arbitrarie non lasciando sul palcoscenico che tutto quanto è significativo come espressione individuale d'un personaggio o come coloritura d'un ambiente o come segno suggestivo di qualcosa che sia nell'aria o come proiezione d'una idea.

Un'altra caratteristica della migliore arte scenica moderna, un altro elemento estetico, che del resto comprende in certo modo anche quello cui ho accennato, è l'armonia sintetica dei quadri scenici. Essa risponde all'esigenza del pubblico intollerante perfino della vuotaggine d'un minuto e lo distacca bene, altresì, dalla confusione vertiginosa e dalle agglomerate visioni del colossale spettacolo quotidiano. Quale che sia il contenuto d'una commedia, d'un dramma, d'una tragedia, si può distribuire – e si distribuisce, invero, dagli autori più nobili – in quadri sinteticamente armonici. I greci erano maestri in questa distribuzione. Tutti gli autori innamorati del classicismo greco ne furono imitatori. Parecchi altri, a traverso i secoli, ritentarono il metodo della distribuzione in quadri non frammentari, ma non conobbero sempre la stringatezza della sintesi e non sempre ebbero il culto dell'armonia classica. E il genio fiero, prorompente e ribelle di Guglielmo Shakespeare e la genialità sbrigliata degli italici improvvisatori della « commedia dell'arte » scorrazzarono senza freni di sorta, in magnifico disordine, dovunque l'estro apriva il varco alla gloria. Ma il fastigio del teatro francese dei secoli decimottavo e decimonono e la fresca onda benefica della gaiezza goldoniana ripristinarono stabilmente l'euritmia dell'arte scenica, ed oggi un'estrema raffinatezza di tecnica si va rivelando nel taglio degli atti e delle scene, nel chiudere come in una cornice le parti salienti d'una commedia, d'un dramma, d'una tragedia, nel proporzionare l'episodio alla azione principale, nel prospettare i vari piani del quadro proprio come per ottenere un risultato pittorico e nel dare al personaggio quasi un rilievo plastico rispondente al suo valore umano. Tutto questo è armonia ed è sintesi – ed è, evidentemente, bellezza.

Astrazion fatta dalla potenzialità degli autori che vivono o che nascono oggi, è innegabile che l'arte della scena, praticata così, è composta da elementi estetici che hanno uno spiccato carattere di modernità in quanto sono richiesti dallo stato d'animo del pubblico simboleggiante l'epoca nostra come efficaci mezzi di trasmissione del sentimento che è racchiuso nell'opera artistica. Ogni altra indicazione di estetica della scena è vana. Se il contenuto d'una concezione scenica non può essere espresso che con l'enfasi, con la magniloquenza, con gli atteggiamenti meravigliosi o con la nobiltà del verso e i voli della fantasia e i torrenti di parole sonanti, io non nego a questa necessaria espressione del sentimento gli onori dovuti alla famosa « bellezza », perchè la bellezza, in tal caso, è nella stessa necessità dell'espressione, è nella sincerità dei mezzi scelti per l'estrinsecazione del contenuto drammatico. Ma se l'espressione è sovrapposta e se sotto di essa il contenuto si perde o a dirittura non c'è, il parlare di estetica è una puerilità.

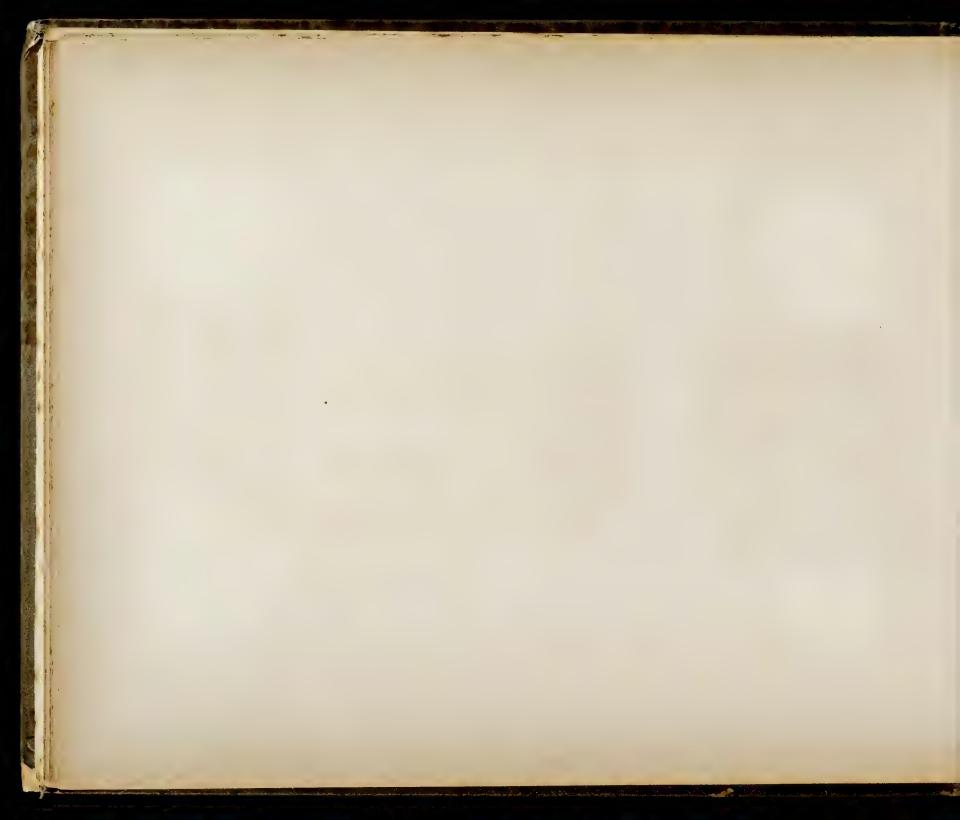
« Sentire, e far sentire ». Questo è il segreto, questo è il cómpito, questa è la legge dell'estetica per tutte le arti. Questa è la suprema bellezza dell'arte della scena, che quasi tutte le compendia.

Napoli, dicembre 1906.

ROBERTO BRACCO

FASCINVM

POLITTICO DI G. COSTANTINI

LA MUSICA

LE LETTERE

L'ARTE

LA DONNA

EPILOGO

LA MORALE NOVISSIMA

Su le rassegne straniere è stata in quest'anno una insolita fioritura di studii circa i rapporti tra l'estetica e la morale. Dallo Schiller in poi se n'è fatto un gran discorrere; il poeta nelle sue lettere su l'educazione estetica, fiorite, come è risaputo dall'entusiasmo per la rivoluzione francese e dalla penetrazione dello spirito greco, ha scritto un delizioso trattatello che meriterebbe ancora di esser più letto e pregiato di quanto non sia. Taluni degli scrittori di saggi da me accennati sembrano ignorarne l'esistenza; altri debbono averlo letto ma dimenticarono di citarlo.

Può dirsi che tutto lo scritto si aggiri tra il noto aforisma del Rousseau: « Si c'est la raison qui fait l'homme c'est le sentiment qui le conduit » e l'affermazione che la integrità del carattere, la prima delle morali possibilità, sia stata posseduta da un popolo solo: dai greci.

Ed il poeta che, nel frattempo, meditando il maggiore scritto kantiano si era sentita la capacità di rivolger le sue considerazioni non all'uno o all'altro dei generi letterarii artistici, ma allo studio di problemi più alti e generali, tratta il bellissimo tema con profondità e acutezza, così da formare un indice prezioso per quel momento storico in cui si agitavano tanti altri problemi di gravità eccezionale in politica e sociologia.

Ma come risultati pratici lo studio schilleriano non giovò gran fatto. Occorreva un altro momento.

Al tempo dei neo-classici, le idee in proposito, drappeggiate in frasi giordaniane, come giovani corpi di statue nelle rigide pieghe geometricamente segnate, si saranno solennemente svolte in una dissertazione intitolata: « Del Bello in relazione al Buono ». Forse la dissertazione esiste in qualche cartella di miscellanea sotto la polvere d'una biblioteca e l'ha pronunziata, scuotendo il tabacco dalla cravatta a triplice giro, un accademico in lungo soprabito... Ma, prima che l'Accademia prendesse una risoluzione, è venuto Ruskin; ha mosso lievemente le labbra, mentre si animavano le pupille di luce serena ed ha pronunziato il motto: « A thing of beauty... » una cosa di bellezza è una gioia per l'eternità. È sembrato che questo tripudio dovesse o potesse disgiungersi dalla morale, che l'estetica potesse o dovesse avversar l'etica, che gli esteti chiusi nel lor sogno di bellezza o si staccassero dalla vita o diventassero quei delinquenti di cui troppi romanzi e troppi drammi ci hanno delineato il ritratto.

È un confonder le ragioni della salute colle cagioni delle malattie; è un accusare l'igiene di diffondere il male.

Come il più delle volte, si fa guerra di parole; e di tali battaglie si avvantaggia madonna rettorica sola. Niuno pretese mai che la regola estetica potesse sostituire il precetto morale; ma commettono errore assoluto quanti non riconoscono nella educazione estetica uno dei più grandi elementi, uno dei mezzi più facili per contribuire alla formazione del carattere, quando per via di essa si sia riusciti a portar l'interesse e la passione verso tutto un ordine di fenomeni superiori.

Le religioni stesse, se si faccia eccezione per la severa e rigida disciplina mosaica, riconobbero la necessità di tale ausilio. La parola del sacerdote sembrò dovesse essere più accetta se imponesse la norma etica in nome di simulacri di bellezza e di forza eterne, nella magnificenza dei templi pagani. E distrutte le personificazioni della grazia e della beltà, della giustizia e della scienza, concentratosi il precetto d'amore e d'armonia nell'unità del divino, non perciò dileguarono le forme sublimi. Si finsero creature perfette che partecipassero della natura umana e celeste, se ne evocò l'imagine nei grandi freschi delle cattedrali, nelle penombre dei portici cimiteriali. Come non ascoltar la voce misteriosa che dettava la regola della vita morale nella magione magnifica di marmi e dipinti, tra il fumo degli incensi e i cantici e le musiche che parevano realmente giungere dal mirabile regno dei Beati?

La cerimonia solenne di una Basilica offre nello stesso momento, portati ad un grado di sensazione altissimo, il piacere estetico che dà la visita ad un museo di scultura, a una galleria di pittura, a uno spettacolo teatrale, ad una florida serra. E quando per via dei sensi l'anima è sollevata a tali altezze, il sogno della vita ultramondana si presenta come una realtà affascinatrice, il monito che pone le condizioni per conquistarla appare suasivo e convincente...

Ma non tutti sono in condizioni da poter godere di simili feste dell'animo e dello spirito, ed occorre trovar il modo di render la vita comune e la vita più umile, luminose per un raggio di bellezza che giovi a nobilitarle, a portare in ogni creatura umana quel senso di superiorità per cui ci si compiace della attività morale. Occorre, indipendentemente da compensi che oggi non si chiedono più al cielo, nè più dal cielo si sperano, trovar forza e poesia nella realtà della vita, nella bellezza creata, nel continuo divenire della nostra specie, e trarre dal desiderio della bellezza, la spinta maggiore all'adempimento del bene.

Non è questa una religione in cui tutti possono concordare? I cui templi e i cui altari si trovano subito alle porte della città, lungi dalle officine fumanti. Che vi sieno giorni ed ore pel culto di questa religione, che tutti vi siano chiamati, anche gli operai che penano in quelle officine. È così facile esserne il sacerdote!

Vedete? Questo sentimento di amore verso la semplicità delle bellezze naturali suggerito dagli spiriti che animarono la rivoluzione francese, in contatto con la tradizione di bellezza artistica di cui s'irraggia l'Italia, coi germi già posti in un fanciullo ben nato da una sana educazione, costituisce la psiche di uno dei più grandi pensatori, del primo scrittor d'estetica inglese. È vero ch'egli vi aggiunge un po' di Bibbia; ma potete pur non concordar con lui su questo punto e il suo sogno e la sua attività vi affascineranno ugualmente.

Strano destino questo dell'uomo che parve voler camminare a ritroso del secolo ed ebbe invece autorità così decisiva su lo svolgimento del suo pensiero! L'azione di lui fu veramente simile a quella di una limpida corrente che sgorga quasi nascosta da un'alta cima lontana e via via corre serbando intatta la sua purezza diramandosi in mille braccia sotto le folte erbe, via per i campi, per le praterie, che dalle acque correnti ricevon le linfe vitali per germogliare e metter corolle e fiori tra 'l verde.

La sola morale religiosa non salva dal fanatismo; la sola morale giuridica non basta a raggiunger lo scopo della convivenza sociale. Occorre dunque un elemento di più che valga a far riconoscere il bene e a far decidere l'uomo in suo favore. Quando Marco Aurelio consiglia di vivere cogli Dei, è come se dicesse di ricercare quello che vi è di divino in ogni cosa del creato e la connessione sua coll'ordine naturale, di intendere la legge di armonia da cui nasce il sentimento del bello.

Tale intima comunione con gli aspetti della natura semplici e schietti nella lor muta eloquenza che non ha mai cambiato d'accento nè di calore, sveglia prima in noi il senso estetico e ne costituisce il più saldo fondamento avviando lo spirito a penetrare il bello morale.

Colui che non si commuove allo spettacolo di una rosata alba d'autunno nè si compiace del giuoco delle luci tra cielo e mare non sa trovare il riposo più piacevole per lo spirito affaticato. Forse ne va in traccia, ricercando la commozione febbrile del tavolo verde o la brutale ebrietà dell'assenzio.

L'educazione estetica quindi deve mirare a fare intendere prima il bello naturale e a destar grado a grado l'interesse per le varie interpretazioni che ne può dar l'arte.

È una questione elementare d'indirizzo dello spirito; si tratta di avvincere per sempre gli sguardi che si aprono alla vita, alle forme superiori di essa, di attrarre le menti infantili nella cerchia magica che unisce nello stesso incanto la profonda bellezza delle cose vive a quella tutta intima e misteriosa delle cose d'arte.

Si presenta in genere alla mente del fanciullo il precetto morale nella sua nudità semplice e rude di formola imperativa; bisognerebbe invece che la necessità della categorica imposizione derivasse dall'osservazione diretta della vita, da una rappresentazione artistica di essa.

I modelli per queste figurazioni, statua, dipinto, verso o strofe di coro dovrebbero essere scelti nelle pagine in cui sembra che si sia meglio affermato lo spirito di una nazione o il genio eterno dell'umanità.

Risultato naturale di un'educazione siffatta che ricercasse in ogni aspetto della vita l'espressione della bellezza, sarà l'amore all'ordine, al rispetto, al decoro non soltanto nelle forme esteriori ma nel fondo della convivenza civile i cui doveri appariranno nobilitati.

Questa morale novissima che dall'estetica trarrebbe uno dei suoi principali fondamenti è poi vecchia quanto il mondo; ma le condizioni della vita moderna la rendon lieta e florida di giovinezza gagliarda. Si delinea in essa un novo aspetto della filosofia epicurea che si sforza di considerare solo la faccia ridente delle cose e per via di volontà allontanare gli aspetti lacrimosi del dolore, o pietosamente li avvolge in un velo di poesia.

Ma l'epicureismo dell'ora nostra non si fonda su i raffinati godimenti di una cerchia aristocratica, nè si contenta della impassibilità goethiana; vuole che ognuno, in qualche misura, e in misura sempre crescente, sia chiamato a intendere la bellezza della vita e a goderne.

La somma squisita e preziosa che i secoli hanno aggiunto al tesoro dell'anima umana può e deve rispecchiarsi in ogni singola anima, e quante ne intristiscono in una accidia peggiore della antica schiavitù dei corpi, perchè non appariscente!

È un epicureismo che, a poco a poco, con sana diffusione popolare, condurrebbe al disgusto per la bettola affumicata e fetida pel tanfo del vino e per la stanza dalla penombra losca, ove sul tavolo, accanto alle carte luride, luccica la lama del coltello.

GUIDO MENASCI

vi s'è recata ed ha fatto le meraviglie nel Parco e in Piazza d'Armi motteggiando tutta briosa così da acquistar nuove simpatie.

Dall'arte popolana a quella dotta, dai dialetti umili al verso eletto e sonoro della poesia italiana.

Il Marradi invogliato dalle *rapsodie garibaldine* segue a carezzar con l'ampia onda melodica figure del patrio risorgimento, ed egli ha or ora rievocato il gentilissimo Tito Speri; Giuseppe Cesare Abba che prima di scriverle ha vissute quelle pagine di leggenda, raccoglie i *Vecchi Versi* in cui vibra gagliardo l'amor di patria sinceramente sentito ed espresso; poesia fatta principalmente di ricordi come quella che inspira quasi tutto il volume di *liriche* dettate con forma piana e modesta dal venerando De Gubernatis, quasi a riposo dei dotti studi, e da Grazia Pierantoni-Mancini per rivivere simpatiche sensazioni affettuose, impressioni d'arte o di paese. Un altro studioso, che ha fama di poeta, Arturo Graf, si è provato con le *Rime della Selva,* ad un genere dalla critica troppo severamente giudicato o con troppa indulgenza esaltato: non v'è dubbio; il poeta aveva sin d'ora abituato i suoi ammiratori ad una forma più eletta e il contenuto ironico risente troppo, questa volta, della inspirazione heiniana. Da Trieste, *Dal mio paese* il Pitteri manda un saluto alla terra italiana. Guido Menasci con elegante agilità di metro dettò l'*Ode a Livorno.*

L'arte di Giovanni Pascoli è già da tempo ben definita; le *Myricae* contenevano in germe le bellezze fiorite poi nelle altre raccolte e rendon caro anche il volume recente *Odi ed Inni*. E non sarebbe peregrina scoperta dir che il poeta ascoltò il canto degli Dei nascosti nei rivoli, nelle boscaglie, tra le erbe e le siepi, nel fitto delle macchie e su i nudi tronchi degli alberi; il Pascoli intende veramente quel senso del divino racchiuso in ogni cosa creata e lo rende sempre con tanta forza sincera da fargli perdonare certe asprezze e certe spezzature che son proprie della sua forma.

Nell'orbita pascoliana si aggira la tranquilla musa di Pietro Mastri che or ora nello *Specchio e la falce* raccolse liriche piacevoli per vivacità d'immagine e correttezza di forma: dal Pascoli più si allontana il Bertacchi. Chiede anch'egli l'inspirazione quasi esclusiva alle bellezze naturali; e vuole riaddursi *alle sorgenti* limpide e fresche dei tempi primitivi. Nella contemplazione della terra selvaggia e vergine paion cadere tutti i pesi e tutte le catene che oggi ci avvincono; l'uomo si sente leggero e libero come dovettero sentirsi i nostri antichi progenitori: e l'anima del poeta è tutta entusiasmo e speranza e slancio verso l'amore e verso la bellezza. Talvolta questo slancio si fa meno ardente; il poeta si lascia vincer la mano dal filosofo in modo troppo visibile. Una nota giovanile chiude la breve rassegna poetica: è data dai *Sonetti voluttuosi* di Francesco Gaeta; l'ardor della passione vi è moderato dalla sapiente misura della forma, per cui si rendono anche pregevoli le liriche di Uberto Bianchi.

I novellieri, i poeti, ci son richiamati alla memoria in questa malinconica giornata che vede turbinar nel giardino battuto dalla pioggia, sotto il ciel grigio, le ultime pallide foglie delle rose supreme... Ma dalla quiete della loro stanza di lavoro un altro gruppo pare raccogliersi allo sguardo. I nostri studiosi sono ora una folla: e quello che più preme non si racchiudono nella torre d'avorio, ma cercano di diffondere e volgarizzare il frutto dei loro studi con premura di cui poco innanzi pareva che i nostri dotti non si curassero gran fatto... Odo la voce di un di loro, del più giovine forse, di Guglielmo Ferrero: parla ora al Collegio di Francia e fa vivere come fosse vita nostra quotidiana *La repubblica d'Augusto:* Scipio Sighele studia i tipi dei delinquenti nella *Letteratura tragica;* Ettore Zoccoli, divulgatore del verbo nietzschano, fruga e scruta il malo fenomeno dell'*Anarchia,* Angelo Mosso, analizza sotto vari aspetti *La vita moderna degli Italiani* e Giuseppe Cimbali considera il sorgere e il costituirsi della *Città terrena:* problemi di storia e sociologia acutamente, ma facilmente discussi e trattati. Nè la critica d'arte è meno ricca, Ugo Ojetti, che da dieci anni infaticabilmente lavora per interessare a cose d'arte il nostro pubblico, vi dice quali siano stati i risultati dell'*Arte all'esposizione di Milano,* il Coletti studia l'*Arte senese,* Igino Supino or ora levato alla dignità della cattedra nell'ateneo Bolognese, raccoglie in grandi linee l'evoluzione della architettura a Firenze; Adolfo Venturi prosegue con *La scultura e la pittura nel Trecento* l'opera vasta da tempo intrapresa...

Vi è nel nostro lavoro intellettuale intensa la curiosità dell'ora presente, l'interesse dei problemi urgenti, e la ricerca tende a ricongiungerla ad un passato che ne contenne il germe, e seppe la gloria; e questo è compenso sufficiente alla mancanza dei romanzi.

La difficoltà a sceglier tra le opere puramente letterarie quali per meriti reali convenga additare al pubblico è minima in confronto a quella di accennare ai drammi e alle commedie di cui il pubblico stesso già diede il più delle volte un giudizio troppo sommario. Abbiamo accennato alla rumorosa caduta della tragedia nova di Gabriele d'Annunzio, *Più che l'amore*. Subito si discerne quali furon le cagioni di tale sommarissima esecuzione. Alla folla non parve tollerabile la glorificazione del delitto ignobile e inutile commesso dal protagonista il quale nulla opera per chiarire e fare apprezzare la propria tempra ch' egli asserisce eroica, privilegiata; le esplorazioni di Corrado Brando parvero ipotetiche. Chi garantirebbe ch' egli il dì dopo non avrebbe rischiato i frutti del latrocinio sul tappeto di un'altra bisca? Quando il protagonista non sa sollevare attorno a sè un'aureola di simpatia la sua partita può dirsi perduta ed a nulla valsero le pagine mirabili di schietta poesia costrette ad ornar la trama incerta della nova tragedia dannunziana. Questa volta l' ingegno grande dell'abruzzese non ha saputo imporre un lieto destino alla favola da lui formata; è mancata all'opera d'arte quell' intima energia che la sostiene e la rende accetta.

Roberto Bracco guida sempre con abilità e con fortuna la sua navicella sul tempestoso mar della scena; gira attorno alle difficoltà quando non le supera ed ogni giorno più acquista la *maestria* che gli permette di trattar tutti i generi. Quindi nell'atto unico della *Notte di neve* ha saputo condensare un'azione drammatica di ambiente napoletano con rapidità incalzante così da giunger con tocchi febbrili, incisivi verso la catastrofe. Quindi nei *Fantasmi* ai quali il pubblico del Sannazzaro decretava un trionfo, Roberto Bracco affronta il dramma psicologico che conquista per l'analisi minuta, penetrante. Raimondo Artunni, scienziato, si sa condannato dalla tisi: e Giulia, la bellissima donna sua, già si sente vinta dall'amore verso un giovine e forte discepolo del marito. Gerolamo Rovetta col *Giorno della cresima* è tornato alla serie di scene che volgono a lieto fine; ma per quanto egli vi abbia profuso arguzia di buona lega e finezze di dialogo, la commedia non ha ottenuto il largo consenso che solitamente accoglie i lavori rovettiani ed ha accolto, mentre scriviamo *Papà Eccellenza* con lietissima sorte.

La *Carità mondana*, già classicamente scolpita in un capolavoro ibseniano, già con trama troppo scheletrica sì da lasciare scorger la tesi, discussa dal Brieux nei *Benefattori*, ha tentato Giannino Antona-Traversi che, con l'usata disinvoltura, ha ricamato su l'argomento una serie di dialoghi vivaci e scintillanti. Un altro giovane veterano, Sabatino Lopez, sembra con la *Donna d'altri* aver fatto opera d'arte compiuta: il teatro del Lopez è già vario d'argomento numeroso per lavori, va dal primo fortunato dramma psicologico a leggiadre pitture d'ambiente; il commediografo livornese ha sempre concepito la trama dell'azione in modo da destar l' invidia di fortunati colleghi ma spesso gli nocque la frettolosa esecuzione.

Un critico drammatico fiorentino, Umberto Ferrigni, si è arrischiato con fortuna alla ribalta: *Le prime armi* sono la pittura assai delicata della passione che fiorisce tra un giovine e una donna la cui bellezza tramonta. *La sorella minore*, di Tommaso Monicelli, ha superato quasi d'un tratto le difficoltà non lievi di una prima prova al teatro. Argomento simile a quello trattato dal Sudermann nello *Sturmgeselle Sokrates* svolse Augusto Novelli in *Vecchi eroi*, ponendo a confronto e contrasto in iscene di fattura romantica e non troppo proporzionate come svolgimento l' ideale della generazione cui si deve l'unità della patria e le moderne teorie sovversive.

Enrico Corradini, cui piacque evocare in *Maria Salvestri* una creatura tutta passione, si è lasciato tentar di nuovo dalle grandi figure e i grandi ambienti storici, provandosi a ritrarre *Carlotta Corday*, l'eroina di una intera letteratura drammatica; la tragedia recitata dalla Compagnia Stabile Romana incontrò il favore del pubblico napoletano; e questa Compagnia che per la coscienza e l'amore con cui adempie alla sua missione merita ogni elogio, allestì uno spettacolo nobilissimo quale da queste colonne avevamo vagheggiato: vogliamo dire della *Orestiade* ridotta da Antonio Cippico e da Tito Marrone con fine sentimento d'arte in modo da presentare al pubblico attento e rispettoso un assieme degno per ogni riguardo del geniale tentativo.

Nella nostra scena di prosa si nota quindi un certo risveglio: gli autori si provano a tutti i generi e mostrano anzi il deliberato proposito di lasciar da parte le eterne disquisizioni psicologiche su l'adulterio o le imitazioni troppo palesi del teatro ibseniano o russo.

A questo proposito convien notare due lavori di inspirazione e sceneggiatura tutta italiana, agili e chiari nella struttura di una semplicità

goldoniana. Li ha scritti Mario Morais, un pubblicista noto sinora per qualche garbato libro di letteratura infantile. Al primo *L'avvocato difensore* giovarono la grazia spigliata del dialetto veneziano e il sentimento profondo con cui Dora Baldanello impersonò la figura interessante d'un'orfanella cresciuta in una casa della piccola borghesia e sedotta dal giovinotto di casa. Nell'altro *Le sorprese della villeggiatura* Ida Carloni e Camillo Tovagliari reggono con brio e comicità le due parti principali. E nell'assieme queste commediole, cui guastano alcune battute troppo volgari, dànno veramente bene a sperare per l'autore.

Che dire del nostro teatro lirico? *La Figlia di Jorio* del maestro Franchetti rappresenta quasi unicamente la produzione musicale della decorsa annata: e l'opera è classificata già dal comune consentimento dei critici e dei pubblici che poterono giudicarla. Molti si sono richiesti se la vivacità di colorito, se la intensa e concisa energia passionale per cui vive Mila di Codra, nella linea anche più raccolta del libretto, fossero proprio rispondenti al carattere dell'insigne compositore. Ma con la scelta dell'argomento egli aveva in precedenza risposto a tale richiesta forse indiscreta. A ogni modo, mentre in questa partizione, sono la sicurezza di tocco e la solidità della trama orchestrale che sorpresero nelle opere giovanili del maestro; vi si riscontra una maggior grazia melodica che ad esse sembrava mancare.

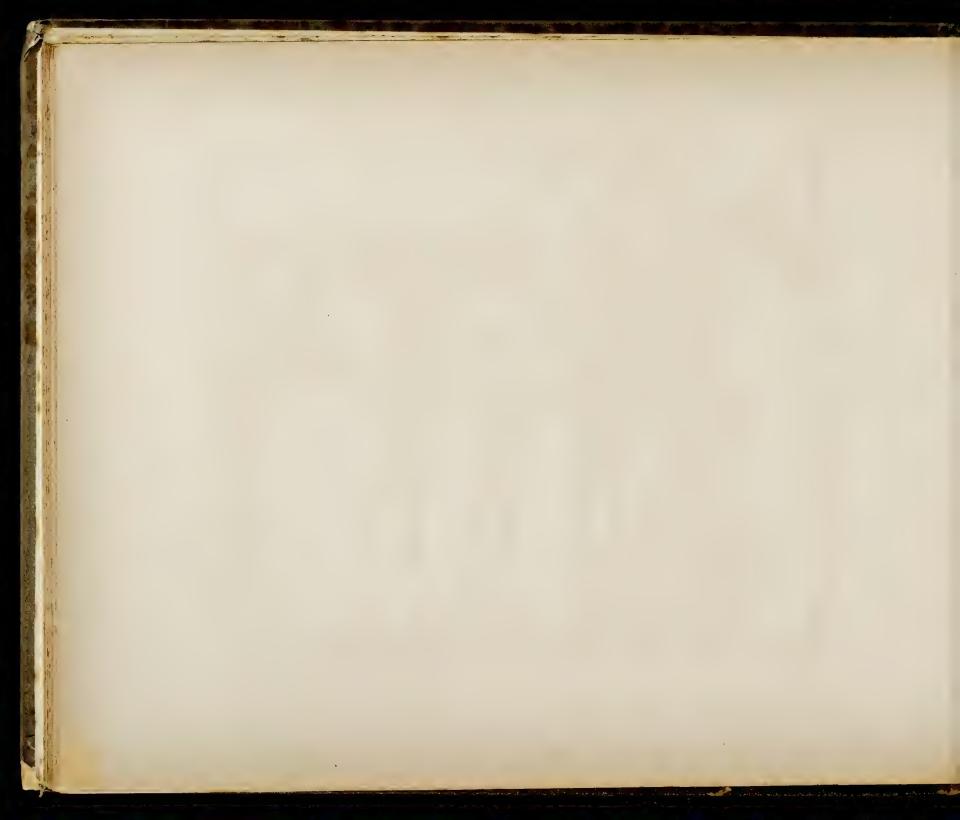
Al teatro lirico si ricongiungono un trionfo e un augurio. Il trionfo è di Fausto Salvatori; con un dramma che molto ritrae, nella concezione e nelle espressioni, della dannunziana *Figlia di Jorio* a giudicarne dai saggi pubblicati, il poeta romano di cui anche l'anno scorso elogiammo le *Eumenidi*, ha riportato la vittoria nel Concorso bandito dal Sonzogno pel miglior libretto d'opera.

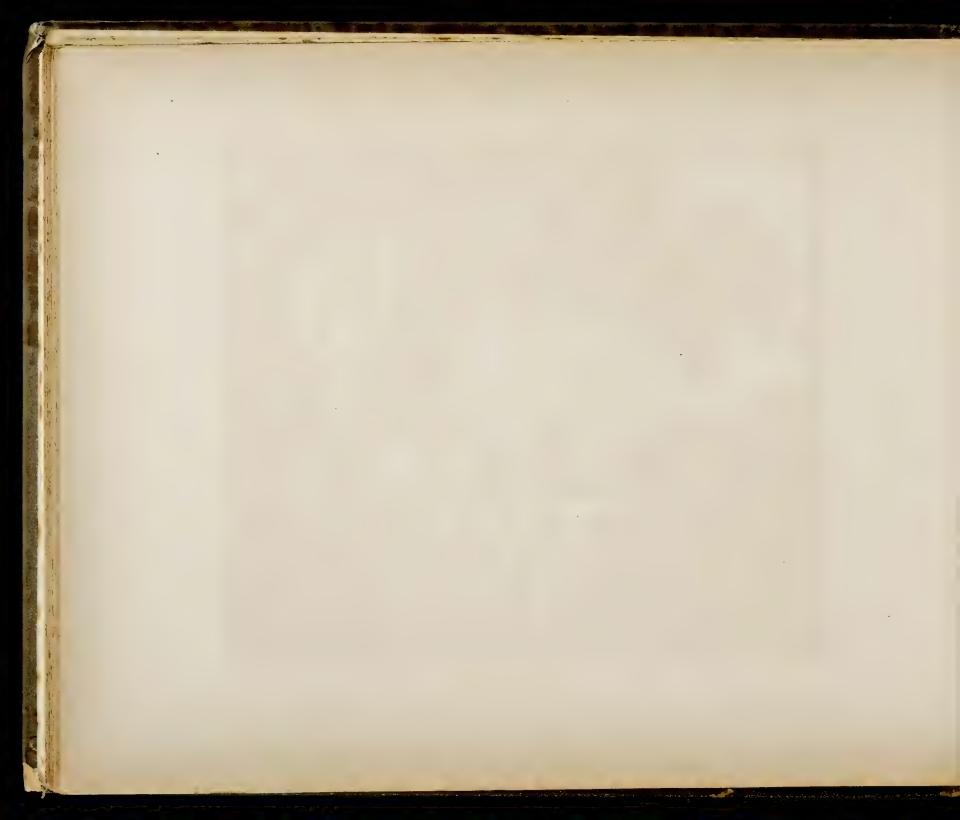
L'augurio è che questa *Festa del Grano* cui ora s'accinge Pietro Mascagni meriti corone intessute da quanti lauri hanno floride bacche nelle boscaglie a specchio dei tre limpidi mari d'Italia...

Novissima

STUDIO DI MEDUSA GALILEO CHINI

IL LIBRO CADUTO

LA CROCELLINA D'ORO

QUATTRO PAGINE SPORTIVE

ALEARDO TERZI

DUILIO CAMBELLOTTI

AUTUNNO

INVERNO

PER SHELLEY

A Shelley, il mondo liberato!

Così – ma con maggior forza di generoso desiderio, che reale corrispondenza di cose – lo scultore Carlo Fontana ha scritto sul bozzetto del monumento da inalzarsi a Shelley, in San Terenzo; di là, donde il *Cuor dei Cuori* partì per quella favolosa « isola delle belle, isola degli eroi, isola dei poeti » ove, – solo tra i moderni! – parve al Carducci fosse degno entrare questi che egli chiamò « spirito di Titano, entro virginee forme ».

Delle opere di Percy Bysshe Shelley, in una rivista come « Novissima » destinata naturalmente ad andare per le mani della parte più eletta e più colta della patria, sarebbe non ozioso, ma certo difficile il dire degnamente, dato i termini di spazio assegnatici.

Le opere di Shelley fanno parte della grande poesia mondiale; cantano tutto ciò che è primigenio, continuo ed immortale nell'anima umana, dalla ribellione contro tutto quello che è forza bruta e prepotente, superstizione e religione, frode e bassezza, dalla più alta e trascendentale filosofia, sino al sorriso di due labbra di rosea fanciulla, sino all'umile pianticella che cresce povera ed ignorata tra il lussuoso splendore dei suoi ridenti fratelli di aiuola.

Allorquando Orazio diceva di sè stesso che la sua fama sarebbe durata sino a che la tacita vergine avrebbe salito col sacerdote il Campidoglio, non pensava certo che questa sua orgogliosa auto-apoteosi sarebbe stata superata da millenni di gloria: – così quando fu detto che la poesia di Shelley durerà sino a tanto che si parlerà la lingua inglese, non si pensò che potrà forse venire un giorno in cui la lingua inglese suonerà così diversa dalla odierna come ora l'italica dalla latina, ma che anche allora la poesia di Shelley sarà cercata, studiata, interpretata, ammirata come oggi, perchè essa fa parte di ciò che solo v'ha di immortalmente bello nella vita: il sentimento umano. Ed a me torna ora qui in mente – per affinità di pensiero non del tutto casuale – quello che Giovanni Pascoli dice della poesia: « In verità la poesia è tal meraviglia che se voi fate una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono ».

Shelley fu a lungo misconosciuto. — Come il poema di Lucrezio fu paurosamente bandito dalle scuole e dalle biblioteche del prete, pauroso di discussione, indagine e verità, così Shelley fu a lungo perseguitato da tale una satanica fama di immoralità di vita e di opere che la società, dopo averlo messo al bando, aveva quasi finito con l'obliarlo. Ora il suo tempo è venuto.

Ed è bene – adesso che di lui più si parla e si scrive, ora che la geniale e generosa idea del monumento ha trovato aderenze di entusiasmo, di arte e di mezzi, – che si sappia e si ripeta qualchecosa dei tratti salienti della sua vita e dei particolari a lungo mal noti della sua morte.

Shelley fu de' pochi poeti che ebbero poetica la vita; si potrebbe anzi dire che tutta la sua vita fu una lirica continuata ed inspirata alle idee da lui difese od avversate ne' suoi poemi; e come altamente lirica fu la sua vita, così tragicamente poetica ne fu la morte.

Nato con la rivoluzione francese (Field Place, presso Londra, 1792), egli dovè bere – quantunque di nascosto dal padre, superbo baronetto inglese, e dalla società reazionaria e formalistica dell' Inghilterra di allora – il liquore inebriante e vivificante delle teorie rivoluzionarie.

Entrato a 16 anni nel collegio di Oxford, ne fu cacciato per avere scritto quella sua *Necessità dell'ateismo* che nè l'autorità del rettore del collegio, nè la solennità dell' arcivescovo di Cantorbery riuscirono a fargli sconfessare.

Contrario al giuramento, alle formule legali e religiose del matrimonio, nemico delle differenze di grado e di sangue, sposa – lui figlio di un baronetto inglese! – una giovinetta figlia di un oste, ma le dichiara che egli non dà alcun valore morale a queste formule del prete e del sindaco, alle quali si sottomette solo per meglio affermare il suo atto davanti ai parenti ed al mondo.

Socialista in anticipazione di una buona metà di secolo, egli titola di ingiustizia sociale e di immorale il principio dell'eredità pecuniaria, e il giorno in cui ridotto solo e povero come Giobbe gli viene offerta, dal padre impietosito, una rendita di 50,000 franchi all' anno, rappresentata da un capitale di 120,000 sterline, a condizione però che egli trasmetterà il capitale sulla testa del suo primo figlio nascituro, egli scoppia in un rifiuto indignato e scrive ad una sua amica, miss Hitchener, delle parole che è bene riportare, perchè ove Shelley non avesse all'attivo dell'ammirazione umana che questo gesto, questo dovrebbe bastare a far noto e rispettato il suo carattere.

« Ah! – egli grida – vecchi rimbambiti! Con quale faccia possono « essi farmi una proposta così insultante, così odiosa! Che io debba « assegnare un capitale di 120,000 sterline a qualcuno che io non « conosco ancora e che invece di essere il benefattore dei suoi simili « potrebbe esserne il flagello... No! Voi non me ne supponete capace, « non è vero? »

Ah! Io non voglio qui parlare degli uomini in generale presso dei quali voi potrete sempre trovare chi per un' idea sia pronto più presto a dar la vita che la borsa, ma io parlo dei poeti, che rappresentano la parte ideale dell'umanità, che portano il nome che l'Alighieri ha detto esser quello *che più dura e più onora*, e cerco e cerco nella mia mente il nome di quale tra quelli che più amo e venero sarebbe stato capace di questo piccolo gesto di cui Shelley non parlò mai, seguitando a sopportare ancora a lungo il morso assiduo della miseria, e che rimase ignorato fuori della cerchia delle mura familiari e non ebbe nè il plauso nè il fremito approvatore della folla.

Ma tutto fu luce e poesia, e bontà e disinteresse, in questo giovinetto cacciato dalla scuola, in questo giovine misconosciuto dalla famiglia, in questo *pazzo Shelley* messo al bando della buona società inglese e le cui opere furono chiamate sataniche.

Egli ebbe, durante tutta la sua così piccola vita, tratti di carità così ardente, che andavano dagli uomini tutti sino alle bestie, che talvolta viene involontariamente fatto di rassomigliarlo al mistico fraticello di Assisi.

Povero, quando avrebbe potuto esser ricco, donava il suo poco con tale assenza di pensiero egoistico che ogni volta che donava, il donato diveniva necessariamente più ricco del donatore.

Io insisto su questo lato del carattere di Shelley perchè è bene che si sappia – anche oggi! – che si può avere il cuore generoso e buono e aperto ad ogni più tenero sentimento di carità ed altruismo anche senza credere in Dio – si chiami Jeova, Zeus o Giove o altrimenti – e senza aspettarne la centuplicata paradisiaca rimunerazione, di cui forse i preti insegnarono primi la formola al povero pezzente che stende la mano.

Che se poi nella religione si vuol vedere qualchecosa di più nobile che le rigide formalità del culto, allora è ingiusto dire che Shelley non avesse religione. Egli ebbe un'alta religione, ben migliore di quella per cui si bruciano gli incensi in chiesa e gli uomini sulle piazze; egli ebbe una religione a base della quale invece della fede era posta la carità.

Allorquando Shelley si trovava a Marlow, egli fu colpito dalla miseria degli abitanti, e miss Madocks, incaricata da lui di distribuire le elemosine, cinquant'anni dopo la morte del poeta, gli rendeva questa testimonianza: « Ogni luogo che egli ha visitato è sacro; egli portava raramente del denaro sopra di sè, ma noi ricevevamo dei numerosi biglietti, scritti

talvolta su pagine di libri, che ci dicevano di pagare al portatore la somma scritta, e un giorno in cui egli non aveva nè carta per scrivere nè denaro egli rientrò in casa senza scarpe perchè le aveva date ad un povero. La sua carità si estendeva sino agli animali: se per via egli incontrava un pescatore, gli comperava il paniere di gamberi per rigettarli nel Tamigi ».

In altri queste cose sembrerebbero della posa, ma le anime come Shelley sono oltre il sospetto.

Shelley sosteneva che il male non esiste nell'uomo che in quanto egli lo vuole; sosteneva che l'uomo, evolvendosi, sarebbe riuscito a cacciarlo dalla psiche umana, e, come sempre, uniformava la sua teoria alla sua vita. E per quanto breve questa sia stata, noi non possiamo qui nemmeno riassumerla: ma qualunque dissenzione filosofica o politica si possa avere con lui, non possiamo fare a meno – se di cuore sinceri – di ammirarlo ed amarlo.

Sia che egli proclami coraggiosamente le sue teorie filosofiche e sociali, sia che egli passi sopra i pregiudizi di sangue e di casta, sia che sacrifichi il suo benessere alle sue idee, sia che soccorra i poveri, sia che vada in Irlanda a sostenere la causa della libertà, sia infine che egli canti i canti più puri ed alati di tutta la lirica inglese, Shelley è tale che non può non percuotere di ammirazione l'anima nostra.

La morte:

Nessuno come Shelley fece mai tanto vero il verso di Menandro che il povero Leopardi metteva a motto di una delle sue più sconfortate canzoni: « Muor giovine colui che al cielo è caro ».

E se la vita di Shelley ci appassiona ed attira come tutto quello che appartiene al genio ed alla bontà, la sua morte interessa particolarmente noi italiani per i luoghi e le circostanze in cui si svolse.

Le quali circostanze, che hanno la poetica terribilità di un dramma, sarebbero state forse dimenticate ove gli ammiratori di lui – ed oramai sono legione anche in Italia – non ne avessero con sottile ed amorosa opera di pazienza ricercato ogni particolare.

Un episodio della giovinezza di Shelley non può fare a meno di tornare alla mente, leggendo della sua tragica fine. Il Dowden racconta che Shelley, giovinetto, se ne stava per ore ed ore costruendo delle piccole barchette di carta, di quelle che i bambini sanno fare, e gioiva a veder poi correre correre giù giù e perdersi, per il largo stagno brumoso della Valle di Health, la sua candida, piccola flottiglia. Forse da questo puerile divertimento sbocciò allora nell'animo del poeta quella passione per il mare che doveva essere la tragedia della sua vita.

Nel 1° di maggio del 1822, Shelley, dopo un lungo girovagare per l'Italia, era venuto a stabilirsi a San Terenzo, nel golfo lunato della Spezia, uno de' più vari, de' più ridenti, di tutta la terra.

Shelley aveva allora ventinove anni, ma ne dimostrava appena venti. Era un giovine alto, stranamente flessibile sulla vita, dal sorriso e gli occhi ingenui e pensosi ad un tempo, mite e modesto come una fanciulla, imbarazzato negli atti e nel dire. Nessuno, vedendolo, avrebbe mai presupposto in lui il satanico autore della *Necessità dell'ateismo*, della *Refutazione del deismo*, della michelangiolesca concezione del *Prometeo liberato*, l'uomo che firmava nell'albo della certosa di Montevert, in Isvizzera:

“ Εἶμι φιλάνϑρωκος δημωκράτικός τ' ἄϑεος τε ; „

uno di quegli uomini, insomma, che portano nella loro testa una mina per l'ordine sociale del loro tempo.

A San Terenzo, dunque, col 1° maggio del 1822 egli prese in affitto una casa il cui portico si apriva immediato sul mare, tanto che quando le onde del golfo erano irritate venivano a rompersi contro di essa e l'investivano quasi sino al primo piano abitato.

« Più nave, che casa », la chiama Paolo Mantegazza.

Erano con Shelley la moglie Mary – che fu il vero rifugio dell'anima sua dopo che la prima l'ebbe abbandonato e tradito prima di suicidarsi – ed erano anche con lui l'amico carissimo Williams e la moglie Jane.

Il Byron con la Guiccioli e Pietro Gamba, e il Trelawny e il capitano Roberts, tutti in quel tempo residenti a Pisa insieme o in continua frequenza col poeta di *Don Juan*, erano da principio d'accordo di far parte della villeggiatura con lo Shelley e il Williams. Ma l'altezzoso modo di fare, la condotta di lord Byron e soprattutto la maniera con cui aveva trattato la sua povera parente ed ex-amante Clara Clermont e il frutto di questo amore, la figliuoletta Allegra, rinchiusa e

Non a Shelley – che nel tempio della gloria si innalzava già da sè stesso quell'ideale monumento, *aere perennius,* che non varranno a screpolare il vento il gelo o la furia degli anni – ma allo shelleysmo.

Come la terza Roma ha innalzato il suo monumento al filosofo del libero pensiero, così noi – là in faccia al libero mar ligure, che sorrise così azzurro di ideali alla giovinezza di Colombo, di Garibaldi e Mazzini, – vogliamo innalzarne uno al poeta; al poeta ed in una a quello che è il capolavoro e il simbolo del suo pensiero: a Prometeo.

Il monumento colossale, alto 14 metri, sorgerà addossato ad una rupe, coi piedi nel mare, in faccia a Casa Magni, e rappresenterà Prometeo che incide col fulmine sul macigno: A Shelley, il mondo liberato!

Constatazione ed augurio.

L'enorme blocco di marmo che lo formerà, e che da solo rappresenta una cifra che difficilmente si sarebbe raccolta in lungo tempo, sarà donato e posto sul luogo da Carlo Andrea Fabbricotti; Carlo Fontana scultore dà l'opera; gli ammiratori di Shelley e del suo pensiero daranno il poco che occorrerà ancora. Le offerte si raccoglieranno presso Sebasti e Reali, qui in Roma.

A noi intanto è piaciuto che l'annuncio solenne di questa nuova cosa partisse dalle colonne di « Novissima ».

Sante Bargellini

SCULTORE CARLO FONTANA - ROMA BOZZETTO DEL MONUMENTO A SHELLEY

LA VITA NVDA

NOVELLA

— ... Un morto, che pure è un morto, vuole anche lui la casa; e se è un morto per bene, anche bella la vuole; ed ha ragione: da starci comodo, e di marmo la vuole, e decorata; e se può spendere, la vuole anche con qualche profonda allegoria d'un grande scultore come me, e con una bella lapide latina: HIC JACET ... chi fu e chi non fu; e con un bel giardinetto attorno, la vuole, con l'insalatina, e una bella cancellata attorno pei cani e pe ...

— M'hai seccato! - urlò, voltandosi tutto acceso in faccia e in sudore, Costantino Pogliani.

Ciro Colli levò la testa dal petto, con la barbetta a punta ridotta ormai, a furia di torcerla, un gancio, e stette un pezzo a guardarlo di sotto al cappelluccio a pan di zucchero che teneva appoggiato sul dorso del naso.

— Asino, - disse poi, placido e con profonda convinzione. - Sto parlando come un nume ...

Stava seduto quasi su la schiena, con le gambe lunghe distese, una qua, una là, sul tappetino che il Pogliani aveva già bastonato ben bene e messo in ordine innanzi al canapè.

Sentiva finirsi lo stomaco Costantino Pogliani nel vederlo sdraiato lì, mentr'egli s'affannava a rassettar lo studio, disponendo i gessi in modo che facessero bella mostra, buttando indietro i bozzettacci ingialliti e polverosi, che erano ritornati sconfitti dai concorsi, portando avanti con precauzione i cavalletti coi lavori che avrebbe potuto mostrare, nascosti ora da pezze bagnate. E sbuffava.

— Insomma, te ne vai, sì o no?

— No - gli rispose il Colli, come se gli avesse detto sì.

E il Pogliani, venendogli innanzi:

— Non mi sedere almeno lì sul pulito, santo Dio! O ti caccio via a pedate?

— Questa sarebbe un'ottima idea, ma inattuabile - gli rispose Ciro Colli senza scomporsi minimamente.

— Come te lo devo dire che aspetto signore, signore, signore ...

— Non ci credo.

— Te lo giuro, guarda, ti faccio leggere la lettera che ho ricevuto ieri dal commendator Seralli. Qua, eccola:

« *Egregio amico,*

« *L'avverto che domattina, verso le undici* » ...

— Ah! Sono già le undici?

— Passate!

— Non ci credo. Seguita a leggere.

— « *verranno a trovarla nello studio, indirizzate da me, la signora Con* »... guarda, come dice qua?

— Confucio.

— Che Confucio! Cont o Consalvi, non si legge bene, « *e la figliuola, le quali hanno bisogno dell' opera sua. Sicuro che* », ecc., ecc.

— Non te la sei scritta da te, codesta lettera? - domandò Ciro Colli, riabbassando la testa sul petto.

— Imbecille! - esclamò, gemette quasi, il Pogliani, che, nell'esasperazione, non sapeva più se piangere o ridere.

Il Colli alzò un dito e fece segno di no.

— Non me lo dire. Me n'ho per male. Perchè, se fossi imbecille, ma sai che personcina a modo sarei io? ben vestito, ben calzato e con una bella cravatta elioprò... eliotrò... come si dice? tropio e il panciotto di velluto come il tuo... Ah, quanto mi piacerei col panciotto di velluto! Senti, facciamo così. Te lo dico per il tuo bene. Se è vero che codeste signore Confucio devono venire, rimetti in disordine lo studio, o si faranno un pessimo concetto di te. Sarebbe meglio che ti trovassero anche intento al lavoro, col sudore... come si dice? col pane... insomma col sudore del pane della tua fronte. Piglia un bel tocco di creta, schiaffalo su un cavalletto e comincia alla brava un bozzettuccio di me così sdraiato. Lo intitolerai *Lottando*, e vedrai che te lo comprano subito per la Galleria Nazionale. Ho le scarpe... non tanto nuove; ma tu, se vuoi, puoi farmele anche novissime, perchè come scultore - non te lo dico per adularti - sei un bravo calzolaio...

Costantino Pogliani, intento ad appendere alla parete due cartoni, lo lasciava dire. Per lui, il Colli era un disgraziato fuori della vita, un ozioso ostinato superstite d'un tempo già tramontato, d'una moda già smessa tra gli artisti: sciamannato, incolto, noncurante, infingardo... Peccato veramente, perchè poi, quand'era in tempera di lavorare, poteva dar punti ai migliori. E lui, il Pogliani, lo sapeva bene, chè tante volte, lì nello studio, con due tocchi di pollice impressi con energica sprezzatura s'era veduto metter su d'un tratto qualche abbozzo che gli cascava di stento. Ma avrebbe dovuto studiare, almeno un po' di storia dell'arte, ecco, e regolar la propria vita, avere un po' di cura della persona: così cascante di noia e con tutta quella trucia addosso, era inaccostabile, via! Lui, il Pogliani... ma già lui aveva fatto finanche due anni d'università, e poi... signore, si vedeva.

Due discreti picchi alla porta lo fecero saltare dallo sgabello su cui era montato per appendere i cartoni.

— Son loro! E adesso? - disse al Colli, mostrandogli le pugna.

— Loro entrano ed io me ne vado, - rispose il Colli, senza levarsi. - Ne stai facendo un caso pontificale! Del resto, potresti anche presentarmi, pezzo d'egoista!

Costantino Pogliani corse ad aprir la porta, rassettandosi su la fronte il bel ciuffo biondo riccioluto.

Prima entrò la signora Consalvi, poi la figliuola: questa, in gramaglie, col volto nascosto da un fitto velo di crespo e con in mano un lungo rotolo di carta; quella, vestita d'un bell'abito grigio chiaro, che le stava a pennello su la persona giunonica. Grigio l'abito e grigi i capelli, giovanilmente acconciati sotto un grazioso cappellino tutto contesto di violette.

La signora Consalvi dava a veder chiaramente che si sapeva ancor fresca e bella, ad onta dell'età. Poco dopo, sollevando il crespo sul cappello, non meno bella si rivelò la figliuola, quantunque palliduccia e dimessa nel chiuso cordoglio.

Dopo i primi convenevoli, il Pogliani si vide costretto a presentare il Colli che era rimasto lì con le mani in tasca, una

sigaretta in bocca, il cappelluccio ancora sul naso, e non accennava d'andarsene.

— Scultore? - domandò allora la signorina Consalvi, invermigliandosi d'un subito per la sorpresa. - Colli... Ciro?

— O Corocillo, già, - disse questi, togliendosi alla fine il cappello e scoprendo le folte ciglia giunte e gli occhi accostati al naso. - E, se si vuole, perchè no? scultore.

— Ma mi avevano detto - riprese, impacciata, contrariata, la signorina Consalvi - che lei non stava più a Roma.

— Calunnie, - rispose il Colli, - non ci creda! Propriamente, non sto nè a Roma, nè altrove. Passeggio... Stavo prima fisso a Roma, perchè avevo vinto la cuccagna; finiti i quattro anni del Pensionato, me ne tornai al paese; ma, poichè al paese non facevo nulla, sono ritornato a Roma, dove non faccio nulla lo stesso.

La signorina Consalvi guardò la madre che rideva, e disse:

— E ora come si fa?

— È una bella combinazione! - aggiunse la madre; poi, rivolgendosi al Pogliani: - Ma si rimedierà in qualche modo... Loro sono amici, non è vero?

— Amici, sì - rispose subito il Pogliani.

Ma il Colli:

— Non ci creda, sa? Mi voleva cacciar via a pedate...

— E sta' zitto! - gli diede su la voce il Pogliani. - Prego, signore, s'accomodino. Di che si tratta?

— Io me ne posso andare, - disse Ciro Colli.

— No, no, - pregò la signorina in gramaglie. - È bene che lei rimanga, scusi.

— Ecco di che si tratta, - cominciò la signora Consalvi, sedendo. - La mia povera figliuola ha avuto la sciagura di perdere improvvisamente il fidanzato...

— Ah, sì?

— Oh!

— Terribile. Proprio alla vigilia delle nozze, si figurino! Per un accidente di caccia. Forse loro l'avranno letto su i giornali. Giulio Sorini...

— Ah, Sorini, già! - disse il Pogliani. - Che gli esplose il fucile?

— Su i primi del mese scorso. Il poverino era un po' nostro parente... figlio d'un mio cugino, che se n'andò in America dopo la morte della moglie. Ora, ecco, Giulietta (perchè si chiama Giulia anche lei)...

Un bell'inchino da parte del Pogliani.

— Giulietta, - seguitò la madre, - avrebbe pensato d'innalzare un monumento nel Verano alla memoria del fidanzato, che si trova provvisoriamente in un loculo riservato; e avrebbe pensato di farlo in un certo modo... Perchè lei, mia figlia, ha avuto sempre veramente una grande passione per il disegno...

— No... così... - interruppe, timida, con gli occhi bassi, la signorina Consalvi. - Per passatempo... ecco...

— Scusa, se il povero Giulio anzi voleva che prendessi lezioni...

— Mamma, ti prego... - insistè la signorina. - Io ho veduto in una rivista illustrata il disegno d'un monumento funerario del signore qua... del signor Colli, che mi è molto piaciuto, e...

— Ecco, già, - appoggiò la madre, per venire in aiuto alla figliuola che si smarriva.

— Però, - soggiunse questa, - con qualche modificazione lo avrei pensato io...

— Scusi, qual'è? - domandò il Colli. - Ne ho fatti parecchi, io, di questi disegni, con la speranza di aver qualche commissione dai morti, visto che i vivi...

— Lei, scusi, signorina, - interloquì il Pogliani, un po' piccato nel vedersi messo così da parte, - ha ideato un monumento su qualche disegno del mio amico?

— No, precisamente, no, ecco, – rispose vivacemente la signorina. – Il disegno del signor Colli rappresenta la Morte che attira la Vita, se non sbaglio...

— Ah, ho capito! – esclamò il Colli. – Uno scheletro col lenzuolo, è vero? che s'indovina appena, rigido, tra le pieghe, e ghermisce la Vita, un bel tocco di figliuola che non ne vuol sapere... sì, sì... Bellissimo! Ho capito.

La signora Consalvi non potè tenersi di ridere di nuovo, ammirando la sfacciataggine di quel bel tipo.

— Modesto, sa? – disse il Pogliani alla signora. – La modestia è la sua principale virtù.

— Su, Giulia, – fece la signora Consalvi, levandosi. – Forse è meglio che tu faccia vedere senz'altro il disegno.

— Aspetta, mamma, – pregò la signorina. – È bene spiegarci prima col signor Pogliani, francamente. Quando mi nacque l'idea del monumento, devo confessare che pensai subito al signor Colli... sì, per via di quel disegno... ma mi dissero, ripeto, che Lei non stava più a Roma. Allora m'ingegnai di adattare da me il suo disegno all'idea e al sentimento mio, a trasformarlo, cioè, in modo che potesse rappresentare il mio caso e il proposito mio. Mi spiego?

— A meraviglia! – approvò il Pogliani.

— Lasciai – seguitò la signorina – le due figurazioni della Morte e della Vita, ma togliendo affatto la violenza dell'aggressione, ecco. La Morte non ghermisce... non ghermisce più la Vita; ma questa anzi, volentieri, rassegnata al destino, si sposa alla Morte.

— Si sposa? – fece il Pogliani, frastornato.

— Alla Morte! – gli gridò il Colli. – Lascia dire.

— Alla Morte, – ripetè con un modesto sorriso la signorina. – E ho voluto anzi rappresentare chiaramente il simbolo delle nozze. Lo scheletro sta rigido, come l'ha disegnato il signor Colli, ma di tra le pieghe del funebre paludamento vien fuori una mano che regge l'anello nuziale. La Vita, in atto modesto e dimesso, si stringe accanto allo scheletro e tende la mano a ricevere l'anello.

— Bellissimo! Lo vedo! – proruppe allora il Colli. – Questa è un'altra idea! splendida! un'altra cosa, diversissima!

— Ecco, sì – soggiunse la signorina, invermigliandosi di nuovo a quella lode impetuosa. – Credo anch'io che la concezione sia diversa. Ma è innegabile che ho tratto partito del disegno e che...

— Ma non se ne faccia scrupolo! – esclamò il Colli. – La sua idea è molto più bella della mia, ed è sua! Del resto la mia... chi sa di chi era!

La signorina Consalvi alzò le spalle e abbassò gli occhi.

— Se devo dire la verità, – disse, scotendosi, la madre, – lascio fare la mia figliuola; ma a me l'idea non piace per nientissimo affatto!

— Mamma, ti prego... – ripetè la figlia; poi, volgendosi al Pogliani, riprese: – Ora, ecco, io domandai consiglio al commendator Seralli, nostro buon amico...

— Che doveva fare da testimonio alle nozze, – aggiunse la madre, sospirando.

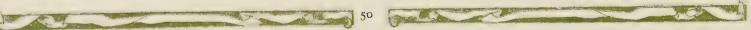
— E avendoci il commendatore fatto il nome di lei, – seguitò l'altra, – siamo venute per...

— No no, scusi, signorina, – s'affrettò a dire il Pogliani. – Poichè Lei ha trovato qua il mio amico...

— Oh, fa' il piacere! Non mi seccare! – proruppe il Colli, scrollandosi furiosamente e avviandosi per uscire.

Il Pogliani lo trattenne a viva forza.

— Scusa, guarda... se la signorina ha pensato prima a te, non hai inteso? S'è rivolta a me, perchè ti sapeva fuori di Roma...

— Ma se ha cambiato tutto! – esclamò il Colli, divincolandosi. – Lasciami! Che c'entro più io? È venuta qua da te! Scusi, signorina; scusi, signora, io le riverisco...

— Oh, sai! - disse il Pogliani, risoluto, senza lasciarlo. - Io non lo faccio; non lo farai neanche tu, e non lo farà nessuno dei due.

— Ma, scusino... insieme? - propose allora la madre. - Non potrebbero accordarsi?

— Sono dolente d'aver cagionato... - si provò ad aggiungere la signorina.

— Ma no! - dissero a un tempo il Colli e il Pogliani.

Seguitò il Colli:

— Io non c'entro più per nulla, signorina! E poi, guardi, non ho studio, non so più concluder nulla, altro che di dire male parole all'universo intero... Lei deve assolutamente costringere quest'imbecille qua...

— È inutile, sai? - disse il Pogliani. - O insieme, come propone la signora, o io non accetto.

— Permette, signorina? - fece allora il Colli, stendendo una mano verso il rotolo di carta ch'ella teneva accanto sul canapè. - Io mi muoio dal desiderio di vedere il suo disegno. Quando l'avrò veduto...

— Oh, non s'immagini nulla di straordinario, per carità! - premise la signorina Consalvi, svolgendo con mani tremolanti il rotolo. - So tenere appena la matita... Ho buttato giù quattro segni, tanto per render l'idea... Ecco...

— VESTITA?! - esclamò subito il Colli, come se avesse ricevuto un urtone, guardando il disegno.

— Come... vestita? - domandò, timida e ansiosa, la signorina.

— Ma no, scusi! - riprese con calore il Colli. - Lei ha fatto la Vita in camicia... cioè, con la tunica, diciamo! Ma no, nuda, nuda, nuda, la Vita dev'esser nuda, signorina mia, che c'entra!

— Scusi, - disse con gli occhi bassi la signorina Consalvi. - La prego di guardare più attentamente.

— Ma sì, vedo, - replicò con maggior vivacità il Colli. - Lei ha voluto raffigurarsi qua, ha voluto fare il suo ritratto; ma lasciamo andare che Lei è molto più bella; qua siamo nel camposanto dell'arte, scusi, e questa vuol essere la Vita che si sposa alla Morte. Ora, se lo scheletro è panneggiato, la Vita dev'esser nuda, c'è poco da dire, tutta nuda e bellissima, signorina, per compensare col contrasto la presenza macabra dello scheletro involto! Nuda, Pogliani, non ti pare? Nuda, è vero, signora? Tutta nuda, signorina mia! Nudissima, dal capo alle piante! Creda pure che altrimenti, così, verrebbe una scena d'ospedale: quello col lenzuolo, questa con l'accappatoio... Dobbiamo fare scultura, e non c'è ragioni che tengano!

— No no, scusi, - disse la signorina Consalvi, alzandosi con la madre. - Lei avrà forse ragione, dal lato dell'arte; non nego; ma io voglio dire qualche cosa, che soltanto così potrei esprimere. Facendo come vorrebbe Lei, dovrei rinunziarvi.

— Ma perchè, scusi? perchè Lei vede qua la sua persona e non il simbolo, ecco! - disse il Colli.

— Appunto, - convenne la signorina: - la mia persona, il mio caso, la mia intenzione. E penso anche al luogo dove il monumento dovrà sorgere, e mi sembra più conveniente che sia così. Non potrei transigere.

Il Colli allora aprì le braccia e s'insaccò ne le spalle.

— Opinioni!

— O piuttosto, - corresse la signorina, con gli occhi bassi e un mestissimo sorriso, - un sentimento da rispettare... ecco...

Stabilirono che i due amici si sarebbero intesi per tutto il resto col comm. Seralli, e poco dopo la signora Consalvi e la figliuola in gramaglie tolsero commiato.

Circa una settimana dopo, Costantino Pogliani si recò in casa Consalvi per invitar la signorina a qualche seduta per l'abbozzo della testa.

Dal comm. Seralli, amico molto intimo della signora Consalvi, aveva saputo che il Sorini, sopravvissuto tre giorni allo

sciagurato accidente, aveva lasciato alla fidanzata tutta intera la cospicua fortuna ereditata dal padre, e che però quel monumento doveva esser fatto senza badare a spese.

Epuisé s'era dichiarato il comm. Seralli delle cure, dei pensieri, delle noie che gli eran piombati addosso per quella sciagura; noie, cure, pensieri aggravati dal caratterino un po'... *emporté* della signorina Consalvi, la quale, sì, poverina, meritava veramente compatimento; ma pareva, buon Dio, si compiacesse troppo nel rendersi ancor più grave la pena. Oh, uno *choc* orribile, chi diceva di no? un vero fulmine a ciel sereno! È tanto buono lui, il Sorini, poveretto! Anche un bel giovine, sì. E innamoratissimo! L'avrebbe resa felice senza dubbio, quella figliuola. E forse per questo era morto.

Pareva anche che fosse morto e fosse stato tanto buono per accrescer le noie al comm. Seralli.

Ma figurarsi che la signorina non s'era voluta disfare della casa che egli, il fidanzato, aveva già messa su di tutto punto: un vero nido, un *joli rêve de luxe et de bien-être*. Ella vi aveva portato tutto il suo bel corredo da sposa, e stava lì, gran parte del giorno, non a piangere, no: a straziarsi fantasticando intorno alla sua vita di sposina così miseramente stroncata... *arrachée*...

Difatti il Pogliani non trovò in casa la signorina Consalvi. La cameriera gli diede l'indirizzo della casa nuova, in via di Porta Pinciana. E Costantino Pogliani, andando, si mise a pensare all'angosciosa amarissima voluttà che doveva provare quella povera sposina, già vedova prima che maritata, pascendosi nel sogno – lì quasi attuato – d'una vita che il destino non aveva voluto farle vivere.

Tutti quei mobili nuovi, scelti chi sa con quanta cura amorosa da entrambi gli sposi, e disposti festivamente in quella casa che fra pochi giorni doveva essere abitata, quante promesse chiudevano?

Riponi in uno stipetto un desiderio: aprilo: vi troverai un disinganno. Ma lì, no: tutti quegli oggetti avrebbero custodito con le dolci lusinghe i desiderii e le promesse e le speranze. E come dovevano esser crudeli gli inviti che venivano alla sposina da quelle cose intatte attorno!

— In un giorno come questo! – sospirò Costantino Pogliani.

Si sentiva già nella limpida freschezza dell'aria l'alito della primavera imminente; e il primo tepore del sole inebriava.

Nella casa nuova, con le finestre aperte a quel sole, povera signorina Consalvi, chi sa che sogni e che strazio!

La trovò che disegnava innanzi a un cavalletto il ritratto del fidanzato. Lo ritraeva ingrandito con molta timidezza da una fotografia di piccolo formato, mentre la madre, per ingannare il tempo, leggeva un romanzo francese del comm. Seralli.

Veramente la signorina Consalvi avrebbe voluto star sola, lì, in quel suo nido mancato. La presenza della madre la frastornava. Ma questa, temendo fra sè che la figliuola, nell'esaltazione, si lasciasse andare contro sè stessa a qualche atto disperato, voleva seguirla e star là, gonfiando in silenzio e sforzandosi di frenar gli sbuffi per quell'ostinato capriccio intollerabile.

Rimasta vedova giovanissima e lasciata dal marito con quell'unica figliuola in non liete condizioni, la signora Consalvi non aveva potuto chiudere la propria vita e porvi il dolore per sentinella, come ora pareva volesse fare la figliuola. Non diceva già che Giulietta non dovesse piangere per quella sua sorte crudele; ma credeva come il suo intimo amico commendator Seralli, credeva che... ecco, sì, ella esagerasse un po' troppo e che, avvalendosi della ricchezza che il povero morto le aveva lasciata, volesse concedersi il lusso di quel cordoglio smodato. Conoscendo purtroppo le crude e odiose difficoltà dell'esistenza, le forche sotto alle quali ella, ancora addolorata per la morte del marito, era dovuta passare per campar la vita, le pareva molto facile quel cordoglio della figliuola; e le sue gravi esperienze

glielo facevano stimare quasi una leggerezza, scusabile, sì, certamente, ma a patto che non durasse troppo, ecco.

Da savia donna, provata e sperimentata nel mondo, aveva già, più d'una volta, cercato di richiamare alla giusta misura la figliuola - invano! Troppo fantastica, la sua Giulietta, aveva non solamente il sentimento del proprio dolore, ma anche l'idea di esso. Ed era un gran guaio, questo. Perchè il sentimento, col tempo, si sarebbe per forza e senza dubbio attenuato, mentre l'idea, no, l'idea s'era fissata e le faceva commettere certe stranezze come quella del monumento funerario con la Vita che si marita alla Morte (bel matrimonio!) e quest'altra qua della casa nuziale da tenere intatta per custodirvi il sogno infranto.

Fu molto grata la signora Consalvi al Pogliani di quella visita.

Le finestre erano aperte veramente al sole e la magnifica pineta di Villa Borghese, sorgente oltre l'abbagliamento della luce, che pareva stagnasse su i vasti prati verdi sottostanti, respirava felice nel tenero limpidissimo azzurro del cielo primaverile.

Subito la signorina Consalvi accennò di nascondere il disegno, alzandosi; ma il Pogliani la trattenne con dolce violenza:

— No, perchè? Non vuol lasciarmi vedere?

— È appena cominciato...

— Ma cominciato benissimo! - esclamò il Pogliani, chinandosi a osservare - Ah, benissimo... Lui, è vero? Il Sorini... Già, ora mi pare di ricordarmi bene, guardando il ritratto... Sì, sì... Ma aveva questa barbetta?

— Oh, no, - s'affrettò a rispondere la signorina. - Non l'aveva più, ultimamente.

— Ecco, mi pareva... Sì, lo vidi tante volte, per via... Bel giovine... bel giovine...

— Non so come fare, - riprese la signorina. - Perchè questo ritratto non risponde... non è...

— E sì! - convenne subito il Pogliani: - meglio, lui, molto meglio... più... più animato, ecco... più sveglio...

— Se l'era fatto in America, questo ritratto, - osservò la madre. - Prima che si fidanzasse.

— E non ne ho altri! - sospirò la signorina. - Per ritrarlo com'era ultimamente...

— Ma guarda, Giulia, - riprese allora la madre, con gli occhi fissi sul Pogliani, - tu dicevi per la linea del mento, volendo levar la barba... non ti pare che, qua nel mento, il signor Pogliani...?

Questi arrossì; sorrise; quasi senza volerlo, alzò il mento e lo presentò, come se con due dita, delicatamente, la signorina Consalvi glielo dovesse prendere per metterlo lì, nel ritratto del Sorini.

La signorina alzò gli occhi a guardarglielo, timida e turbata. (Non aveva proprio alcun riguardo per il suo lutto, la madre!).

— E anche i baffi, - aggiunse la signora Consalvi, senza farlo apposta, - li portava così ultimamente il povero Giulio, non ti pare?

— Ma i baffi, - disse, urtata, la signorina, - pei baffi che ci vuole?

Costantino Pogliani se li toccò istintivamente e poi si carezzò il mento, come per accertarsi che gli era rimasto, e confermò:

— Niente, già...

S'accostò quindi al cavalletto e disse:

— Guardi, se mi permette... vorrei farle vedere, signorina... così, in due tratti, qua... non s'incomodi, per carità! qua in quest'angolo... - poi si cancella... - com'io ricordo il povero Sorini...

Sedette e si mise a schizzare, con l'aiuto del ritratto, la testa del fidanzato, mentre dalle labbra della signorina Consalvi,

che seguiva i rapidi tocchi con crescente esultanza di tutta l'anima protesa e spirante, scattavano di tratto in tratto dei sì... sì... sì... che animavano e quasi guidavano la matita. Alla fine, ella non potè più trattenere la propria commozione:

— Sì, oh guarda, mamma! - esclamò: - guarda... è lui, è lui... preciso... oh, lasci... grazie... Che felicità, poter così... è perfetto... è perfetto...

— Un po' di pratica... - disse, levandosi, il Pogliani, esausto, con umiltà che lasciava trasparire il piacere di quelle vivissime lodi. - E poi, le dico, lo ricordo tanto bene, povero Sorini!

La signorina Consalvi rimase a rimirare il disegno, insaziabilmente.

— Il mento, sì... è questo... perfetto... Grazie, grazie...

Ma in quel punto il ritratto del Sorini con la barbetta scivolò dal cavalletto; e la signorina Consalvi non si chinò a raccoglierlo. Lì buttato per terra, quel ritratto apparve più malinconico, come se comprendesse che la fidanzata più che il mento privo della barbetta stesse ad ammirare la bravura del disegnatore.

Si chinò a raccoglierlo il Pogliani.

— Grazie, - gli disse la signorina. - Ma io adesso mi servirò del suo disegno, sa? Ora mi par tanto brutto, questo...

E, levando gli occhi, le sembrò che la stanza fosse più luminosa. Come se quello scatto improvviso d'ammirazione le avesse a un tratto snebbiato la vista e alleggerito il petto dopo tanto tempo, aspirò con ebrezza, bevve con l'anima quella luce ilare viva, che entrava dall'ampia finestra aperta all'incantevole spettacolo della magnifica villa avvolta nel fascino primaverile.

Fu un attimo. Ella non potè spiegarsi che cosa veramente fosse avvenuto in lei; ma ebbe l'impressione improvvisa d'essere come nuova fra tutte quelle cose nuove intorno, e libera, senza più l'incubo che l'aveva oppressa fino a poc'anzi. Un buffo di primavera era entrato con impeto da quella finestra a sommuovere tumultuosamente in lei tutti i sentimenti, ad animare, quasi, tutti quegli oggetti nuovi, a cui ella aveva voluto negar la vita, lasciandoli intatti lì, come a vegliare con lei la morte d'un sogno. E udendo il giovane, elegantissimo scultore con dolce voce lodare la bellezza di quella vista e della casa, conversando con la madre, che lo invitava a veder le altre stanze, seguì l'uno e l'altra con uno strano turbamento, come se quel giovine, quell'estraneo, stesse davvero per penetrare in quel suo sogno morto, per rianimarlo.

Fu così forte questa nuova impressione, ch'ella non potè varcar la soglia della camera da letto, di quel nido roseo di seta; e vedendo il giovane e la madre scambiarsi lì un mesto sguardo d'intelligenza, non si potè più reggere, scoppiò in singhiozzi.

E pianse, sì, pianse ancora per la stessa cagione per cui tante altre volte aveva pianto; ma avvertì confusamente che tuttavia quel pianto era diverso, che il suono di quei suoi singhiozzi non le destava dentro l'eco del dolore antico, le immagini che prima le si presentavano. E meglio lo avvertì, allorchè la madre, accorsa, prese a confortarla come tant'altre volte l'aveva confortata, usando le stesse parole, le stesse esortazioni. Non potè tollerarle; fece un violento sforzo su sè stessa; smise di piangere; e fu grata al giovine che, per distrarla, la pregava di fargli vedere la cartella dei disegni scorta lì su una sedia a libriccino.

Lodi, lodi misurate e sincere, e appunti, osservazioni critiche, che la indussero a discutere, a spiegare; e infine un'esortazione calda a studiare, a seguir con fervore quella sua disposizione all'arte, veramente non comune. Sarebbe stato un peccato! un vero peccato! Non s'era mai provata a trattare i colori? Mai mai? Perchè? Oh, non ci sarebbe mica voluto molto, con quella preparazione, con quella passione...

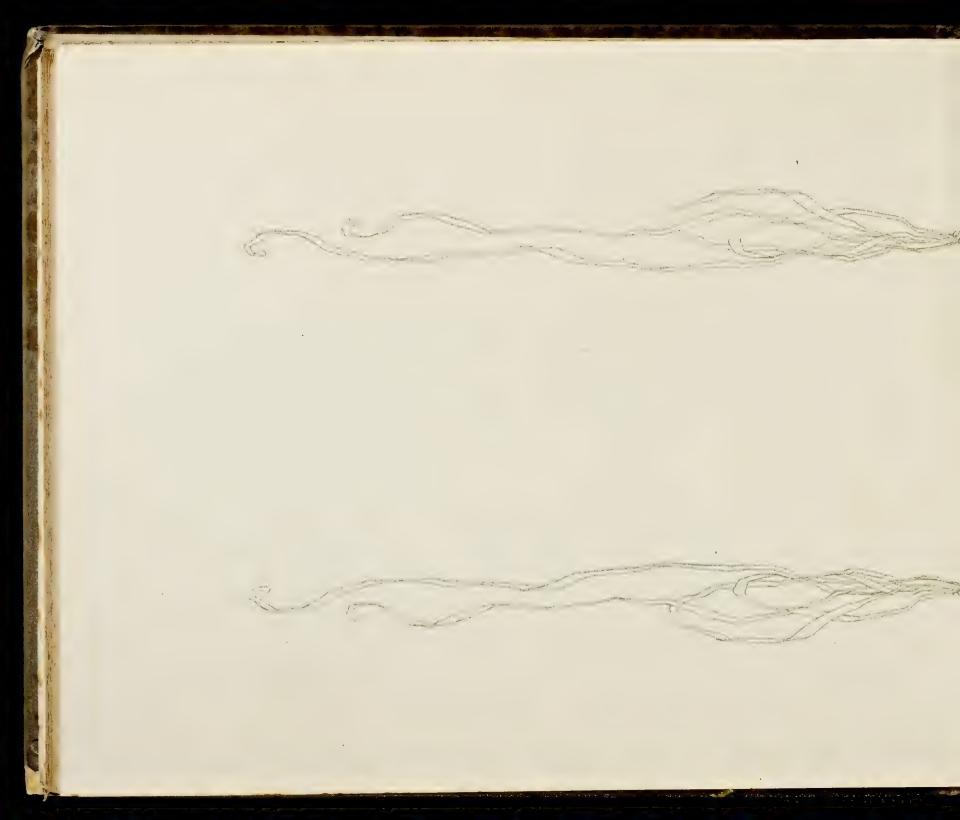
Costantino Pogliani si profferse d'iniziarla; la signorina Consalvi accettò con entusiasmo; e le lezioni cominciarono

fin dal giorno appresso, lì, nella casa nuova, che invitava e attendeva...

Non più di due mesi dopo, nello studio di Costantino Pogliani, ingombro dell'enorme monumento funerario già tutto abbozzato, Ciro Colli col vecchio càmice lungo di tela grezza stretto fra le gambe, sdraiato sul canapè e fumando a pipa, teneva uno strano discorso allo scheletro, fissato diritto su la predellina nera, che s'era fatto prestare per modello da un suo amico dottore.

Gli aveva posato un po' a sghembo sul teschio il berretto di carta; e lo scheletro pareva un fantaccino macabro su l'attenti, ad ascoltar la lezione che Ciro Colli, tra uno sbuffo e l'altro di fumo, gl'impartiva:

— E tu perchè te ne sei andato a caccia? Vedi come ti sei ridotto brutto, caro mio? Brutto... le gambe secche... tutto secco... Diciamo la verità, ti pare che questo matrimonio si possa combinare? La Vita, caro... guarda là, che bel tocco di figliuola senza risparmio m'è uscita dalle mani! Ti puoi sul serio lusingare che voglia sposarti? Ti s'è accostata, timida e dimessa; ma non per ricevere da te l'anello nuziale... levatelo dal capo! La borsa, caro, la borsa... Tu gliel'hai data, e ora che vuoi più? S'è messa a studiar pittura, la Vita, e il suo maestro è Costantino Pogliani. Se fossi in te, parola mia d'onore, lo sfiderei... Hai sentito stamani? Non vuole, mi pro-i-bi-sce assolutamente che io la faccia nuda... Eppure lui, per quanto somaro, è uno scultore e sa bene che, per vestirla, bisogna prima farla nuda... Ma non sa tollerare che si veda su quel nudo là meraviglioso il volto della signorina... È salito lassù, hai visto? tutto arrabbiato, e con due colpi di stecca me l'ha guastato... Sai dirmi perchè, fantaccino mio? Gli ho gridato: – « Lascia! Te la vesto subito! Te la vesto! » – Ma che vestire! Nuda la vogliono ora... la Vita nuda, nuda e cruda com'è, caro mio! Sono tornati al mio primo disegno. Tu che ghermisci, bello mio, e lei che non ne vuol sapere... Ma perchè te ne sei andato a caccia? me lo dici?

Luigi Pirandello

ALCUNE TAVOLE DI PUBBLICITÀ

PASTIGLIE PANERAJ
CONTRO LA TOSSE

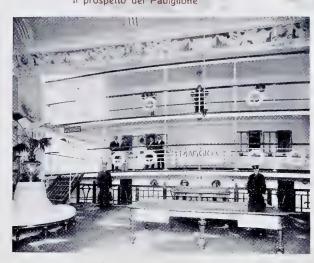
La Navigazione Generale Italiana all'Esposizione Internaz. di Milano, 1906

Piroscafo

"RE VITTORIO"

Il prospetto del Padiglione

Una cabina di 1ª classe

La sala di musica

Le soprastrutture centrali

Il salone da pranzo

La Giuria Internazionale dell'Esposizione di Milano conferiva alla Navigazione Generale Italiana
la massima onorificenza, cioè il "GRAN PREMIO"

PALAZZO DELLA SEDE DI ROMA

CREDITO ITALIANO

SOCIETÀ ANONIMA

CAPITALE SOCIALE VERSATO LIRE 50,000,000

RISERVA ORDINARIA LIRE 5,000,000

Sede Centrale: GENOVA

Filiali: MILANO - NAPOLI - ROMA - TORINO

BARI - CARRARA - FIRENZE

CHIAVARI — CIVITAVECCHIA — LUCCA — MODENA — [illegible]

[illegible]

SEDE DI ROMA

374, Corso Umberto I, (Palazzo Proprio

AGENZIA A — 70, Piazza delle Terme

AGENZIA B — 47-49, Corso Vitt. Emanuele

SERVIZIO DEI FORESTIERI (con annessa Agenzia dell'ASSOCIAZIONE NAZIONALE ITALIANA PER IL MOVIMENTO DEI FORESTIERI). Pagamenti su lettere di credito di ogni paese. - Emissione di lettere di credito su ogni paese. - Cambio di valute. - Compra e vendita di valori. - Servizio postale. - Informazioni.

SALA DEI FORESTIERI

LOCAZIONE DI CASSETTE-FORTI (SAFES) per la custodia di valori, documenti, carte, ecc.

CUSTODIA DI DEPOSITI CHIUSI IN CAMERA-FORTE bauli, valigie, casse, pacchi, ecc. con o senza dichiarazione di valore.

AGENZIA A IN ROMA

AGENZIA B IN ROMA

PORTA DELLA CAMERA-FORTE

SALA DEL [illegible]

Un pezzo della Roma che scompare.
Demolizione di vecchie case presso il Traforo del Quirinale.

FIRENZE

Casa di Mode e Sartoria

EMILIA BOSSI

2, Via Rondinelli

CAPPELLI
CONFEZIONI
TOILETTES

Prima Società Austriaca per Azioni per la fabbricazione

di **Mobili in legno curvato**

JACOB & JOSEF KOHN

VIENNA

Filiale di **MILANO** Via Orefici, n. 2
angolo Via Vittor Hugo

Camere complete da letto e da pranzo

Catalogo gratis a richiesta — Salotti - Boudoirs

Gomme Talbot per Carrozze ed Automobili

MAISON TALBOT - MILANO

DEPOSITO DELLA FABBRICA BORSALINO & FRATELLO

ALESSANDRIA

★★ Grande Cappelleria **C. Sartoris**

GENOVA - Via Roma, n. 19-21

SPECIALITÀ IN CAPPELLI DI PAGLIA

FONDERIA ARTISTICA

DI

GIOVANNI NISINI

ROMA - Via del Babuino, n. 63 - ROMA

Premiata con **Diploma di Medaglia d'Oro** all'Esposizione di Anversa, 1894 - **Medaglia d'Argento** all'Esposizione di Roma. **GRAN DIPLOMA D'ONORE** all'Esposizione Internazionale Milano, 1906.

Cioccolato delle Piramidi

CIOCCOLATO TALMONE
GIANDUJOTTI TALMONE
CACAO SOLUBILE TALMONE
TORINO

Michele Talmone - Torino

Artrite = Gotta
Reumi = Sciatica

si guariscono infallibilmente ed in pochi giorni, anche nei casi dichiarati cronici, col premiato

Linimento Galbiati

di uso esterno. Presentato al Ministero (Ramo Sanità) ne permise la vendita. Adottato in parecchi Ospedali. L. 5, 10, 15 il flacone

Ditta **Felice Galbiati**
MILANO
Via San Sisto, n. 3

Opuscoli gratis

Stabilimento Agrario-Botanico

ANGELO LONGONE

Fondato nel 1760

Premiato dal Ministero di Agricoltura.

MILANO
Via Melchiorra Gioja, 39

Colture speciali di **piante da frutta** Alberi per viali e parchi, Sempreverdi, Conifere e Resinosi di pronto effetto, Rose, Piante d'appartamento, Radici d'Asparagi, Fragole, Sementi, Bulbi, ecc.

A richiesta Cataloghi gratis

GIOIELLIERE

Splendido nuovissimo Catalogo
Si spedisce gratis dietro richiesta

Nuova Sede della Ditta

Via A. Manzoni, 1° piano

con ingresso speciale
da Via Romagnosi

Pneumatici Dunlop

per **Biciclette**
Motociclette
Automobili

THE DUNLOP PNEUMATIC TYRE CO. (Cont.) L.td
Milano - Via Giuseppe Sirtori, 1-A

Catalogo a richiesta

Unione Cooperativa Editrice

OFFICINA TIPOGRAFICA
ROMA
VIA FEDERICO CES[illegible]

SPECIALITÀ
IN LAVORI DI LUSSO
CROMOTIPIA
TRICROMIA

Società Editrice di "Novissima"

ROMA - PIAZZA CAVOUR, 19

SEZIONE LAVORI DI STAMPA

LA SOCIETÀ EDITRICE DI "NOVISSIMA" NELLA SUA SPECIALE "SEZIONE LAVORI DI STAMPA" DA CIRCA TRE ANNI INAUGURATA SI È PROPOSTA ED È RIUSCITA A NOBILITARE LE VARIE E NUMEROSE MANIFESTAZIONI GRAFICHE DEL TEMPO MODERNO, DANDO AI LAVORI AFFIDATI ALLA SUA ESECUZIONE UN CARATTERE ARTISTICO E DI SIGNORILE DISTINZIONE. IN DETTA SPECIALE SEZIONE VENGONO ESEGUITI SOPRA ORDINAZIONE: LIBRI, FASCICOLI ED OPUSCOLI A SCOPO DI PROPAGANDA, GUIDE E LIBRETTI PER ALBERGHI, PER STAZIONI CLIMATICHE E DI SOGGIORNO, PER SOCIETÀ DI NAVIGAZIONE, IMPRESE DI VIAGGI, ECC. MANIFESTI MURALI, LAVORI DI RIPRODUZIONE FOTOMECCANICA, IN CROMO ED ALTRI. OLTRE CHE NELLA PARTE ARTISTICA I LAVORI VENGONO SCRUPOLOSAMENTE CURATI IN QUELLA TECNICA. SAGGI E PREVENTIVI GRATIS SU RICHIESTA. SOCIETÀ EDITRICE DI "NOVISSIMA" (SEZIONE LAVORI DI STAMPA). ROMA - PIAZZA CAVOUR, 19 - TELEFONO 41-36.

GRAN DIPLOMA D'ONORE
ESPOSIZIONE INTERNAZ. DI MILANO, 1906
Massima Onorificenza
assegnata alle edizioni di carattere decorativo.